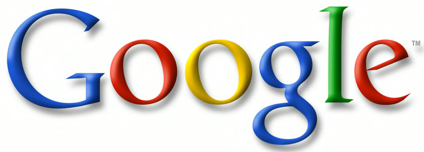
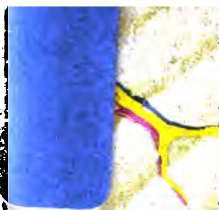
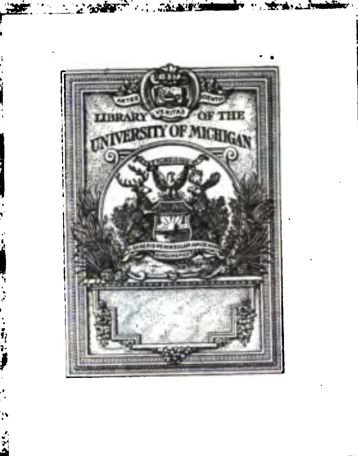
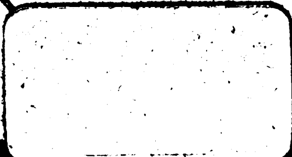





ARTES
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN





JEAN DORNIS

Le Roman Italien Contempora



PARIS

SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQU

Librairie Paul Ollendorff

50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1907

Le Roman Italien Contemporain

DU MÊME AUTEUR

Romans :

LES FRÈRES D'ÉLECTION.

LA VOIE DOULOUREUSE.

LA FORCE DE VIVRE.

LE VOILE DU TEMPLE.

Critique :

LECONTE DE LISLE INTIME.

LA POÉSIE ITALIENNE CONTEMPORAINE (Ouvrage couronné par l'Académie française.)

LE THÉATRE ITALIEN CONTEMPORAIN.

LE ROMAN ITALIEN CONTEMPORAIN.

En préparation :

LE JOUR NOUVEAU (roman).

LA PENSÉE ET L'ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE EN ITALIE.

JEAN DORNIS pseud.
Mme Guillaume Beer

Le Roman Italien Contemporain



PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES & ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

—

Il a été tiré de cet ouvrage

10 EXEMPLAIRES SUR PAPIER HOLLANDE

10 — SUR PAPIER CHINE

numérotés à la presse

A

UMBERTO GOLDSCHMIDT

Hommage de fraternelle tendresse

J. D.

AVANT-PROPOS

C'est au conteur florentin Giovanni Boccaccio[1] qu'il faut faire remonter l'origine, — sinon du roman contemporain — en tous les cas du roman moderne en Italie.

L'auteur illustre du *Décaméron*, « le père de la prose classique italienne », produisit en effet ses romans dans les trois formes qui, comme trois sources originelles, devaient, par la suite, alimenter cet important affluent des littératures modernes.

Par son *Filocopo*, Boccace a inauguré « le roman d'aventure » proprement dit, qui a encore un lien de parenté avec *la Chanson de Geste*. Son *Ameto* est le type du « roman pastoral ». Enfin sa *Fiammetta* crée ce genre, entre tous fécond, que notre temps a nommé le « roman psychologique ».

Ces filiations « boccaciennes » se font sentir en Italie

1. Jean Boccace, né à Florence en 1313, mort en 1375.

à travers les improvisations de la Renaissance ; et de même les découvre-t-on sous les œuvres classiques.

Du XIVe au XVIe siècle, les Italiens lisent comme ils vivent, c'est-à-dire que le roman d'aventures accapare toutes leurs faveurs. Puis, contre un tel surmenage il y a réaction de lassitude : la passion et l'analyse reprennent leurs droits. Nicolò Franco écrit sa *Desira* et sa *Filena.* La pastorale redevient à la mode : une de ces bergeries, l'*Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1458-1530), a mérité de survivre.

Mais voici le roman national italien brusquement submergé par l'inondation des influences et des concurrences étrangères. Elles lui arrivent de toutes parts, elles s'imposent à lui avec tant d'autorité qu'elles étouffent, autant dire, le courant boccacien ; au moins elles le plongent dans l'ombre ; elles l'empêchent de refléter le ciel et la vie italienne.

Cette éclipse du roman original dure de la fin du XVIe siècle aux premières années du XIXe.

Pendant ce temps, le mauvais goût dont, après le règne des lettres espagnoles et l'épreuve de la préciosité, la France se libère si vite, pousse dans le sol italien une racine particulièrement vigoureuse. L'ironie, qui, ailleurs, vient corriger les excès des modes littéraires, ne s'acclimate pas dans la péninsule : l'Italie a ignoré Rabelais, elle laisse passer le Don Quichotte sans s'en éprendre et sans en rire.

Ce n'est pas à dire que personne en Italie ne sente l'humiliation d'une telle infériorité littéraire et ne rêve de s'en affranchir. Vincenzo Cuoco, qui naquit en 1770

et mourut en 1823, a écrit, en guise de préface à un de ses livres, des lignes découragées :

« Que peut le talent d'un écrivain sur un peuple qui, n'ayant pas de mœurs à soi, ne connaît pas de biens ou de maux dont il puisse dire : Ils sont miens — un peuple qui perd ses coutumes, sa personnalité, par des changements trop brusques, par des violences intérieures, par d'intempérantes imitations des mœurs étrangères, et tantôt se fait le serviteur, tantôt le protégé d'une autre nation ? »

Le fait est qu'après avoir reflété l'Espagne à travers les imitations françaises, l'Italie subit successivement et simultanément l'influence de Mmes de Lafayette et de Genlis ; de Crébillon, de Marmontel, de Florian, de Marivaux, de Lesage, de l'abbé Prévost. Dans le texte et dans des traductions elle se met à l'école des chefs-d'œuvre de la littérature anglaise : elle se passionne pour le *Robinson Crusoé* pour *les Voyages de Gulliver*, pour la *Clarisse* de Richardson (1747), pour *le Vicaire de Wakefield* de Goldsmith (1766). Elle s'enivre de *la Nouvelle Héloïse* (1721), s'affole de *Werther* (1774).

Il faut arriver à Alessandro Verri (1792-1864), c'est-à-dire à l'aurore du XIXe siècle, pour que, de toutes ces brumes, et de toutes ces poussières d'exotisme, se dégage enfin un premier effort quelque peu italien et qui exhale l'odeur du terroir.

Verri a retenu l'apostrophe de son contemporain Cuoco à ses compatriotes, aujourd'hui disciples des étrangers et qui, autrefois, furent « les inventeurs de presque toutes les connaissances dont s'est embelli l'esprit humain ». Verri ose découvrir son originalité. Elle vient de sa passion politique. C'est elle qui à travers la

réthorique ampoulée, les exagérations, les exclamations, donne du prix à ses *Nuits romaines*. Verri distingue à travers le catholicisme les germes de ce qu'il appelle le « progrès civil ». Il est grisé de cette découverte. Il en part pour glorifier la justice et l'humanité. On a dit avec raison que si ces *Nuits romaines* n'avaient point paru en leur temps, Ugo Foscolo n'aurait sans doute pas écrit son *Jacopo Ortis*, ni Léopardi sa *Chanson à l'Italie*.

*
* *

C'est du flanc même de *Werther* qu'est sorti ce roman de Ugo Foscolo[1], *Jacopo Ortis*, qui marque une étape intéressante dans l'évolution du roman italien. Ce livre, dont le succès fut considérable, parut d'abord en trois fascicules sous les titres de *Lettres de Laure*, puis de : *Histoire de deux amants malheureux*, enfin de *Dernières lettres de Jacopo Ortis*. Il est évident que Foscolo était très préoccupé de marcher dans le sillon de Gœthe, et pourtant à chaque page de son roman, il se manifeste Italien. Il est Italien dans la tonalité même de cet amour tragique qui, après Werther, conduit Ortis au suicide. Il l'est plus encore dans l'analyse des motifs qui préparent ce dénouement, retardent un temps son exécution, puis le précipitent.

En effet, la vie politique de l'Italie, les souffrances

1. Ugo Foscolo, né à Zante (1778-1827).

ambiantes du patriotisme italien sont si intimement liées au désespoir amoureux de Jacopo Ortis, qu'on ne saurait dire si cet amant se tue parce que la jeune fille qu'il aime est mariée à un autre homme, ou parce qu'il a vu sa patrie écrasée sous un joug d'oppression. Or, quand on étudie le mouvement littéraire en Italie, on est frappé de ce caractère commun à toutes les manifestations du génie de nos voisins : en l'absence d'unité politique, dans l'émiettement de ce particularisme qui fut cher à Stendhal, partout les passions d'amour apparaissent intimement liées aux passions, aux conflits politiques. Les femmes s'y intéressent autant que les hommes. Shakespeare, qui ne songeait pas à faire acte d'historien, a déjà éclairé ces dispositions d'un de ces jets de lumière que seul le génie projette, lorsqu'aux amours de Roméo et de sa Juliette, il a donné, pour fond, les rivalités politiques des Montaigu et des Capulet.



Ce Vincenzo Cuoco, qui souhaitait de voir les Italiens renoncer à l'imitation des étrangers pour refléter dans leurs œuvres les vrais mouvements de la vie, de la pensée, de la passion italienne, connut Alexandre Manzoni ; d'autre part l'état d'esprit que Cuoco avait précisé dans sa vigoureuse apostrophe contre les traducteurs et les imitateurs de son pays ne fut certainement pas étranger à l'harmonieux jeune homme qui, quelques années plus tard, devait poser avec ses *Fiancés* la

première pierre du glorieux monument qu'est, au XIXe siècle, le Roman italien.

Ce serait pourtant faire violence à la vérité que de parler de ce qui est magnifiquement original dans l'initiative artistique de Manzoni, sans faire allusion à ce que cet écrivain doit à l'influence de Walter Scott. C'est dans Walter Scott que Manzoni a trouvé la formule d'un roman historique où l'histoire n'est plus un prétexte à la galanterie et à l'aventure, mais le fond même du livre.

C'est dans Walter Scott que Manzoni a appris à lier la psychologie des individus avec les passions du « milieu », à opposer la vie privée à la vie publique, à donner de l'importance à toutes les catégories d'hommes, nobles, bourgeois ou manants, à ajouter ainsi un intérêt « social » à une œuvre d'imagination.

*
* *

Cet intérêt social et politique se reflétera tout le long du XIXe siècle, dans le roman italien en formation, avec une intensité qui est caractéristique. On peut se reporter à ces œuvres, de mérite inégal, comme à des miroirs fidèles des conditions matérielles et morales de la vie italienne au cours du siècle qui vient de finir. Toutes les aspirations de la race sont exprimées là et l'avenir du roman italien apparaît, aujourd'hui comme alors, intimement lié à l'expression de ces aspirations générales. Ce n'est pas à dire qu'une tendance unique, vers un but clairement aperçu de tous, se développe, sans à-coups, à travers une évolution de cent années. Des

courants d'idées différents se heurtent, se contrecarrent. Les rêves changent de couleur. Mais quand on a mis à part l'expression de quelques tristesses individuelles, la manifestation de quelques fantaisies d'exception, il y a, tout de même, un merveilleux accord dans ces désirs, ces aspirations, ces craintes, ces regrets, ces espoirs — où naissent l'âme et l'art de l'Italie moderne.

Au commencement du XIXe siècle, c'est, dans le roman comme dans le théâtre, la forme classique qui recueille et soutient les premiers actes originaux par où se marque le réveil de la conscience nationale. Dès 1820, le romantisme fait son apparition. Il apporte une réaction contre les certitudes trop précises de l'âge qui l'a précédé. Il brise les moules tout faits où se coulaient les idées toutes faites. Cela ne va pas sans trouble des cœurs ni irrésolution des esprits. Ces angoisses-là commenceront à se faire jour dans le roman des *Fiancés*. Alessandro Manzoni se révèle dans cette œuvre plein de la crainte de Dieu. Il est persuadé que les puissants ont abusé de leur autorité, de leur force pour opprimer les humbles : avec tous les hommes de son temps, il se tourne vers le ciel pour attendre, avec résignation, qu'il s'entr'ouvre et que la Justice descende sur la terre sous la figure du miracle.

Trente ans plus tard, en suivant la pensée d'un Hippolyte Nievo, on s'avise certes que cet amour de la Justice est encore la première préoccupation des Italiens, mais ni eux ni Nievo, ne comptent plus que cette rédemption leur viendra du ciel : ils veulent la forger, entre hommes, sur la terre, comme une arme de combat.

La période romantique tient tout entière entre les *Fiancés* de Manzoni et le *Roman d'un Octogénaire* de Nievo comme entre l'alpha et l'oméga. Supérieurs à leurs contemporains, en avance sur leurs milieux, ces deux hommes furent de véritables « prescients selon la formule des religions antiques qui voulaient que le Prophète vraiment inspiré, que l'artiste, fût un voyant.



Les rubriques de chapitres sous lesquelles ont été classés les faits et les réflexions qui forment ce livre n'ont point de rigidité. Elles ne sont pas non plus un simple artifice de classement. Quand on s'élève à cette idéale hauteur d'où l'on aperçoit les courants d'idées se déroulant selon des fatalités d'histoire qui ressemblent à des accidents géographiques, on voit clairement la pensée manzonienne se prolonger, s'élargir dans l'œuvre de M. Fogazzaro. Là, il y a rupture, saut dans l'inconnu, mais non pas disparition de la pensée religieuse. Jusqu'à l'horizon le plus reculé, cette nappe d'eau pure qui reflète la couleur du ciel, reparaît et miroite sur le sol italien. On verra en effet que, ce qui se précise aujourd'hui de plus original à la surface des lettres italiennes contemporaines, c'est un renouveau, sinon de l'idée religieuse, du moins de la tendance spiritualiste.

Les noms de Mathilde Serao et de Gabriele d'Annunzio rappellent au lecteur quels obstacles ce courant de spiritualité a trouvés sur son chemin.

C'était, avec Mme Serao, cet amour ingénu de la vie

qui ne descend profondément dans aucun problème moral ni philosophique, se réjouit et sanglote à la surface des choses, avec une résignation presque musulmane aux volontés du Dieu caché.

C'était, avec M. d'Annunzio, une seconde Renaissance du paganisme, un hosanna entonné en l'honneur de la Beauté, de la Force de leurs droits triomphants, en face des vains efforts du monde vieillissant, pour honorer la Pitié, l'Altruisme, les Vertus Sociales.

Mais les noms de ces deux grands écrivains n'épuisent point l'intérêt d'une course, même rapide, à travers le Roman italien au XIXe siècle.

Il était naturel qu'émasculé et avili par tant d'imitations il voulût tout d'abord relever ses forces à ces sources de la vie, de la psychologie campagnarde et provinciale qui, en tous pays du monde et dans tous les temps, ont refait la vigueur des lettres anémiées. A ce titre, l'effort de l'école terrienne qui s'honore des noms de Luigi Capuana et de Giovanni Verga mérite de retenir l'attention du lecteur.

Et sans donte, on trouvera un intérêt de comparaison, à voir ensuite ce que la vieille hérédité latine et catholique, la splendeur d'un climat heureux, font, dans la Péninsule, de toutes les tendances littéraires, morales ou politiques : humorisme, symbolisme, féminisme, socialisme.

L'Italie a déjà donné à l'Europe le surprenant spectacle d'un Etat qui tire ses finances du chaos, les ordonne d'une façon qui est, pour le reste du monde, une leçon et un modèle.

Sans doute, à la fin d'une rapide revue du roman

contemporain d'outre-mont, des idées qui s'y reflètent et qu'il remue, le lecteur sera-t-il d'avis qu'un événement de même caractère est à la veille de se produire dans l'ordre des lettres. Les romanciers italiens que l'on a vus si longtemps « disciples des étrangers » se préparent peut-être à se révéler, une fois de plus, « les fils des inventeurs de presque toutes les connaissances dont s'embellit l'esprit humain [1] ».

1. Cf. p. III.

LE
ROMAN ITALIEN
CONTEMPORAIN

CHAPITRE I

ALESSANDRO MANZONI

Le nom d'Alessandro Manzoni[1] s'inscrit de lui-même, à la première page d'une étude qui aspire à suivre, dans ses développements, l'évolution du Roman contemporain en Italie.

On peut dire, qu'en dehors de la Péninsule, peu d'auteurs ont une réputation aussi universelle et sont aussi peu lus, que Manzoni. Quiconque a un soupçon de culture littéraire connaît en effet au moins le titre de son roman : *les Fiancés*. Mais quelle histoire l'écrivain milanais a-t-il contée dans ces pages qui par leur densité effrayent le lecteur moderne toujours pressé ?

1. Alexandre Manzoni, né à Milan (1785-1873).

Quelqu'un a prononcé, à propos des *Fiancés*, un mot qui est spirituel et injuste : « C'est un roman du temps des diligences, et nous allons en chemin de fer. »

Il est de fait qu'on ne s'attend pas à trouver aujourd'hui le volume des *Promessi Sposi* dans le petit sac d'une voyageuse qui veut tuer des heures d'oisiveté forcée en portant, successivement, son regard distrait sur un paysage fuyant et sur un livre à demi découpé. Encore moins découvrirait-on ce roman de passion populaire, un peu suranné, sous le coussin d'une automobile.

Les femmes des générations qui nous précèdent avaient plus de loisir que celles de la nôtre : jeunes filles, on ne laissait pas venir dans leurs mains des livres que le scepticisme d'aujourd'hui n'interdit plus à personne dans l'opinion, qu'avant tout, il faut renseigner chacun sur la vie. On peut dire qu'il y eut, en France, au moins une génération de femmes pour qui la lecture dans le texte même des *Promessi Sposi* fut, comme la musique, le complément d'une éducation parfaite, l'honorable remplissage des jours qui s'écoulent entre la fin des études et les fiançailles, la préparation à ce voyage de noces que l'on faisait, invariablement, en Italie.

Cependant, les *Fiancés* avec leurs défauts, que le recul du temps a précisés, valent mieux que ces admirations un peu convenues d'autrefois, et que notre indifférence d'à présent. Ce n'est point par hasard que le nom d'un homme, accolé au nom d'un livre, traverse les batailles d'une époque et les incuries du temps. Pour qu'ils durent, il faut que l'on puisse sans conteste

prononcer à leur sujet, les mots de « maîtrise » et de « chef-d'œuvre ». Or le roman des *Promessi Sposi* est sûrement un chef-d'œuvre. Et à supposer que leur auteur apparaisse inférieur à son œuvre quand on inspecte sa vie et son esprit, le livre n'en reste que plus utile à consulter, plus représentatif des mœurs d'une époque.

Né à Milan en 1785, fils du comte Pietro Manzoni, qui, malgré son titre, n'était qu'un bourgeois affiné — le jeune Alessandro entre dans la vie avec la figure de fils unique d'une famille qu'on sent, à travers lui, un peu usée dans ses hérédités, inquiète de l'avenir, sans idéal personnel précis.

L'éducation que l'adolescent reçoit chez les Pères, à Lugano, puis à Milan, est faite pour exagérer son esprit de docilité à une tradition religieuse dont, par la voie de l'Église, l'Autriche se sert, pour comprimer, éteindre les velléités d'indépendance de la jeunesse italienne. Comme tant d'autres, Alessandro court le risque de s'endormir sous le poids de cette chape de plomb.

Le jeune Manzoni était, dans toute l'acception du mot, un « neurasthénique » et un faible. En effet, il ajoutait, à un certain enfantillage d'âme, une délicatesse physique, une nervosité si particulière que, homme fait, il n'osait traverser une rue large, sans s'appuyer à un bras protecteur. Heureusement pour la liberté de son esprit, un long séjour que sa mère fit à Paris, quand il était adolescent, l'arracha aux influences déprimantes du milieu où il était né. Il fréquenta des salons où régnait encore l'influence de Voltaire. Il

fut reçu chez Madame Condorcet, il connut Volney, Cabanis, de Tracy.

Il est fréquent que des hommes élevés dans la formule particulière qu'on nomme « cléricale », et qui arrivent en contact avec de libres esprits, se détachent de leurs éducateurs premiers, sans cependant se donner à leurs maîtres nouveaux. Alors, toute la vie, ils flottent, incertains, entre ces deux caps de la pensée humaine : la foi et la raison, avec de soudains et courts atterrissements qui les portent à venir s'abriter, tour à tour, sur l'une ou l'autre rive.

Ce fut le cas pour Manzoni. On verra, en feuilletant les pages des *Fiancés*, que l'atmosphère en est toute religieuse, sans que l'esprit en soit clérical. On y sent parfois passer une ironie qui, à travers les personnes, atteint les idées.

Les mêmes contrastes sont dans la vie de Manzoni. Elève des Pères, il épouse à Paris, au temple protestant, une jeune fille calviniste, Mademoiselle Blondel. Dix ans après, un scrupule pousse l'écrivain à demander à l'Église catholique une deuxième cérémonie, une seconde bénédiction, romaine celle-là. Au même moment, Manzoni paye sa dette envers ses premiers éducateurs en publiant ses *Hymnes sacrés*[1] qui, pour mériter une vie durable, sont trop visiblement écrits sous des impressions de circonstance. Dans la direction de son existence, Manzoni apparaîtra aussi peu conséquent que dans l'administration de ses affaires de conscience. Il ne trouve pas le moyen de défendre son patrimoine; il laisse fuir entre ses doigts l'argent

1. *Inni sacri*, 1812-1813.

qu'il gagne. A la fin de sa vie, il sera trop heureux d'accepter une pension du gouvernement.

On le voit, jugé sous l'angle du caractère, l'homme est en somme assez médiocre. Mais cette faiblesse et ces incertitudes servent un travailleur acharné, un artiste probe. Sur ce chapitre, il n'y a plus de vacillement, plus de capitulation de conscience pour Manzoni. Il aperçoit clairement l'idéal qu'il veut atteindre, il s'obstine dans sa besogne jusqu'à ce qu'il ait réussi à réaliser son rêve. Une élégante fierté le soutient dans cet effort ; il considère, en effet, l'ouvrage littéraire comme : « la plus noble mission du monde », il croit qu'il a un but moral, il affirme à ses familiers :

« ... Lorsque la société sera plus éclairée qu'elle ne l'est, vous verrez qu'elle ne tolérera plus qu'un livre se présente à elle uniquement comme une œuvre d'art. »

C'est la thèse diamétralement opposée à celle que soutinrent, en France, des écrivains comme Flaubert, Baudelaire, Leconte de Lisle, toute l'École Parnassienne.

Manzoni flétrit la doctrine de « l'art pour l'art », il s'enorgueillit de pratiquer ce que Flaubert nommait avec une suprême moue de dédain « l'art prêcheur ». Le romancier milanais pense que lorsqu'il écrit un livre, il accomplit un devoir : ce n'est pas la Muse, c'est Dieu qui, à cette minute, tient sa main. Il faut donc que l'œuvre soit pure. Une haute morale s'en dégagera. L'amour même devient suspect à cet Italien qui a épousé une protestante.

Il s'explique là-dessus avec une netteté qui ne laisse pas de place à la controverse :

« L'amour, a-t-il écrit, est nécessaire dans le

monde, mais il y en a plus qu'il n'en faut : il n'est pas utile de le cultiver. Il existe d'autres sentiments dont l'humanité ressent le besoin. Un écrivain digne de ce nom doit, selon ses forces, éveiller dans l'âme de ses lecteurs la pitié, l'amour du prochain, la douceur, l'indulgence, la résignation, le sacrifice de soi... »

Dans cette pensée, et afin de mettre ses écrits d'accord avec sa doctrine, Manzoni supprime presque toutes les scènes d'amour que, dans des minutes de transport, il avait écrites, pour narrer les joies et les douleurs de ses protagonistes Renzo et Lucie.

Et, sans doute, cela aussi est un sacrifice, une des formes de cette immolation de soi, de cette passion de « résignation », qui, malgré tout, soutient l'œuvre entière de Manzoni, lui donne ce caractère particulier, qu'on a dit « chrétien ». Les libéraux d'aujourd'hui aperçoivent cette résignation comme une marque du découragement où la soumission à l'Autriche — enseignée par le Clergé comme un acte d'obéissance à la volonté divine — avait plongé toute une génération.

La matière même du roman *les Fiancés*[1] peut être condensée dans une courte analyse. L'action se divise en deux parties : la première noue l'intrigue qui se déliera dans la seconde. Le fait historique fondamental du livre est la révolte de Milan causée par la terrible famine de 1628. Le poète romancier part de ce fait-là, pour inventer le reste.

C'est d'abord la rencontre du très pusillanime curé de campagne Don Abbondio, avec les deux « bravi » de

1. *Les Fiancés*, parus en 1826.

Don Rodrigo, qui est la terreur du pays. Au nom de leur maître, ces coquins avertissent le prêtre qu'il lui arrivera malheur s'il s'avise d'unir en mariage la belle « popolana » Lucie Mondella et le jeune ouvrier Renzo Tramaglini.

Le curé promet tout ce qu'on exige de lui, et rentre affolé dans sa maison, où sa fidèle servante, la vieille Perpétua, a toutes les peines du monde à le rassurer.

Le lendemain dès l'aurore, le fiancé de Lucie, l'impatient Renzo, vient pour régler avec Don Abbondio les détails de la cérémonie. Le curé ne veut pas avouer l'engagement qu'il a pris avec les sbires, ni opposer à Renzo un refus absolu. Il lui propose d'attendre : « rien ne presse... » Le fiancé surpris et furieux se retourne vers Perpétua, persuadé, qu'à celle-là, il arrachera le secret qu'on lui cache. La servante avoue : certainement Don Abbondio craint les menaces de Renzo, mais il est plus effrayé encore par la puissance de Don Rodrigo : son choix est donc fait. On ne l'ébranlera pas en essayant de faire appel au sentiment du devoir.

Lucie précise, pour sa mère et pour son fiancé, les motifs secrets qui font agir Don Rodrigo. Elle conte que récemment elle l'a rencontré sur une route; fièrement elle a écarté ses avances. Le mauvais seigneur était en compagnie, il a parié avec ses amis qu'il aurait le dernier mot d'une telle aventure.

L'épouvante n'est pas si grande dans le cœur de Renzo, qu'il ne croie pouvoir en appeler à son bon droit :

« Le curé refuse de faire son devoir ? Soit ! Mais la loi me reste... »

Il consulte un avocat qui promet ses bons offices, jusqu'à la minute où il apprend le nom de la partie adverse. Dès lors le pauvre amoureux n'a plus qu'à prendre la porte : pour défendre l'amour contre un grand seigneur redoutable, l'homme de loi n'est pas plus courageux que l'homme d'Église.

De son côté, Lucie est allée prendre conseil. Elle s'adresse à son confesseur, un honorable capucin, le Père Cristofaro. Celui-ci plaint et console. Il est brave, il tentera d'entrer chez Don Rodrigo, pour lui faire des remontrances. Il est arrêté sur la route par une confidence que lui font des serviteurs ; le soir même, Don Rodrigo a décidé de faire enlever Lucie.

Le capucin va au plus court : il ne s'agit plus de raisonner avec le Seigneur, mais bien de mettre la jeune fille à l'abri. Il lui envoie un messager pour l'inviter à se réfugier dans le couvent des Capucins. Cet envoyé trouve les fiancés et la mère de Lucie en grand désarroi sur la route. C'est que les jeunes gens viennent d'essayer d'une supercherie pour obliger le peureux Don Abbondio à les marier, à son insu. Mais, au milieu de la cérémonie, le curé s'est aperçu qu'on le bafouait. Il a laissé les fiancés en plan, il a appelé à l'aide, et c'est miracle, qu'ayant à cette heure tant d'ennemis à leurs trousses, les « fiancés » puissent profiter de la protection que le brave capucin leur offre.

Pour cette fois, Lucie est sauvée, mais il faut que les jeunes gens se séparent. La mère et la fille iront s'enfermer dans un couvent à Monza, Renzo partira pour

Milan où il gagnera sa vie en travaillant dans une fabrique de soieries.

Par malheur la minute n'est pas favorable pour s'installer à la ville : on est au 2 novembre 1678, en pleine révolte. Renzo est arrêté avec les auteurs du désordre. Il a toutes les peines du monde à sortir des griffes de la police ; il fuit à Bergame. D'autre part, le bon Cristofaro paie chèrement sa hardiesse ; ce capucin gênant est envoyé à Rimini en exil.

Pour la protéger, Lucie n'a plus qu'une religieuse — la religieuse de Monza [1] — qui a promis de veiller sur elle. Mais cette vilaine nonne la livre à un personnage mystérieux : l'Innomé [2], en qui Manzoni a voulu, évidemment, personnifier ce qu'on nommait, autrefois, « l'âme damnée » de Don Rodrigue.

Voilà Lucie enfermée dans une chambre du palais. Elle n'a plus rien à espérer que du ciel. Et c'est en effet d'en haut que lui vient la délivrance. Par un miracle de la grâce, l'Innomé est, fort à propos, touché dans sa malice par le désir de réparer ses crimes. Il ne livrera pas Lucie à Don Rodrigo ; même il ne se contentera point de lui rendre la liberté, il facilitera son évasion. Et Lucie s'enfuit à Milan.

Mais dans quel état d'âme y arrive-t-elle ? Pendant l'affreuse nuit de terreur qu'elle a passée dans le palais de l'Innomé, à la minute où elle se croyait perdue, n'a-t-elle pas fait, à la sainte Vierge, un vœu témé-

1. Qui fut Marianne de Leyva, fille du podestat de Milan Don Martino seigneur de Monza.

2. L'*Innomé* fut dans l'histoire de Milan *Bernardino Visconti* (1614-1669), tyran féroce.

raire ? Ne s'est-elle point engagée à renoncer à son amour et à se consacrer à Marie si, par un miracle, son honneur lui était conservé ?

Et voici que la fin du roman groupe dans l'enceinte de Milan, tous les personnages auxquels le lecteur s'est intéressé.

La peste, qui a suivi la Campagne atroce des Lansquenets, y fait d'affreux ravages. Elle servira au dénouement du livre. Elle fera mourir comme il le mérite le grand seigneur méchant homme, Don Rodrigo. Elle inspirera de nouvelles craintes au pusillanime curé, puni par tous les maux qui suivent ordinairement la couardise.

Cette épidémie servira encore au capucin Cristofaro pour achever de prendre la figure de brave et digne homme, de vrai ecclésiastique chrétien que Manzoni a voulu opposer à celle du lâche et comique Don Abbondio. Avant de mourir, un des derniers, de cette peste qu'il a si bravement combattue, Fra Cristofaro déliera Lucie d'un vœu prématuré, et Don Abbondio pourra, sans crainte, unir enfin les *Fiancés*, qui, après tant de traverses, ont certainement mérité de connaître d'heureux jours.

Il n'y a pas moyen de ne point être frappé par le grand nombre de personnages vêtus du froc, de la soutane, ou couvertes de voiles, qui évoluent, dans ce roman des *Fiancés*. Ce n'est point là une conception personnelle de Manzoni. Il copiait ce qu'il voyait.

En effet les cadres de l'oppression autrichienne étaient, en Italie, tout ecclésiastiques, et le secret penchant des gens d'Église les tournait vers la durée de cette domina-

tion très catholique, plutôt que vers les surprises d'impiété que l'on pouvait attendre d'un mouvement patriotique, c'est-à-dire révolutionnaire.

Or, dans la peinture qu'il a tracée de ces personnages religieux, en qui se mêlent les préoccupations professionnelles, les arrière-pensées politiques, les noblesses ou les faiblesses du caractère, Manzoni s'est révélé un psychologue ecclésiastique pour le moins aussi avisé que ce Fernand Fabre, par qui, plus tard, nous avons connu, en France, l'analyse minutieuse, et tout ensemble typique des âmes du clergé de chez nous.

C'est que, l'un comme l'autre, Manzoni et Fabre, ont été élevés par des prêtres. Ils ont connu leurs modèles, non du dehors, mais, si l'on peut dire, du dedans. Ils ont percé à jour leurs passions grandes ou médiocres avec cette perspicacité qui est le propre des enfants lorsqu'ils se prennent à guetter leurs maîtres.

Point de doute que Manzoni n'ait connu, en chair et en os, ce craintif curé de campagne qu'il baptise Don Abbondio. Un écrivain n'arrive pas à donner, dans une création d'art, l'impression d'un type si général, si représentatif d'une collectivité, qu'à la condition d'avoir étudié son modèle, jusque dans les replis de la peau, d'un individu particulier.

D'ailleurs, si l'on va au fond de ce personnage de Don Abbondio, dévêtu des ornements d'Église et dépouillé de son latin, qui retrouve-t-on sinon le proche parent d'un masque de la Comédie Italienne, de ce « Pantalon », cousin lui-même de notre Panurge qui « craignait les coups naturellement » ?

La nécessité de parler, au nom du Maître du Ciel,

quand on a si peur des Maîtres de la terre, de recommander des vertus qu'on n'a pas l'héroïsme de mettre en pratique, devait nécessairement ajouter, au personnage, un comique merveilleux dès qu'il revêtirait l'habit ecclésiastique. Ainsi il y avait péril à ce que ce protagoniste de Manzoni tournât en caricature. Il échappe à ce danger, car une impression se dégage de la lecture du livre entier, et subsiste après que le sourire s'est effacé : on sent que le romancier milanais n'a pas tracé la silhouette de Don Abbondio pour la joie de montrer un pauvre poltron inconscient ; il a voulu faire entendre que la servitude avilit tous les caractères, et que cette domination étrangère, qui en Italie, prétendait régner au nom de Dieu, compromettait l'idée même du divin.

Par là le récit des aventures de Don Abbondio s'amplifie, l'intérêt croît, la sonorité des paroles se fait plus profonde, et le comique qui se dégage de la poltronnerie de l'ecclésiastique timoré finit par devenir mélancolique, comme tout ce qui est grand.

La servante, Perpétua, qui suit le curé comme son ombre, achève de mettre en relief les médiocrités du pauvre homme qu'elle sert. A ses côtés, elle est la vivante incarnation des capitulations qu'il porte en lui, tout ce que n'ont pas fécondé les études que le prêtre a faites, tout ce que n'a pas relevé la pratique de son ministère. Perpétua est, ici, « l'habitude au pas monotone » dont parle Sully-Prudhomme ; elle incarne celui qui recherche les petits bénéfices matériels de la vie, le conseil commode, qu'il ne faudrait pas suivre si on avait du cœur, mais dont, momentanément, on se

trouve bien. Là comme ailleurs, Manzoni a passé à côté du péril de l'exagération avec un goût dans la composition, une sûreté dans le trait, qui sont d'un artiste véritablement supérieur.

Si l'on songe que, après avoir crayonné Don Abbondio et sa servante, l'ancien élève des Pères a osé, par surcroît, peindre une Religieuse qui livre à un entremetteur une jeune fille confiée à sa garde, il ne faut pas s'étonner que Manzoni, par esprit d'équité, de piété sincère, ait éprouvé le besoin de peindre les vertus religieuses et la dignité de l'habit qui les recouvre, sous les traits de ce noble capucin Cristofaro par qui est sauvé tout ce qu'un Don Abbondio compromet.

La figure de Fra Cristofaro n'est pas une entité créée pour les besoins de la cause, par nécessité d'antithèse, par goût de compensation : Don Cristofaro est un personnage étroitement italien, un type spécial de ces hommes d'action, de force et de douceur, d'enthousiasme, de devoir de foi élevée, qu'a donnés le clergé régulier. Celui-ci n'hésite jamais à prendre des initiatives qui épouvanteraient ses pairs et qui choqueront ses supérieurs — obligés de compter avec la politique : il est l'homme de ses vœux, il les pratique jusqu'à sa dernière heure, et, à ce moment encore, sa haute piété est plus préoccupée de l'esprit que de la lettre.

Sans vouloir forcer des similitudes qui s'évanouiraient si on serrait les ressemblances de trop près, il n'y a pas moyen de ne point songer, à propos de ce Père Cristofaro que Manzoni a aimé tandis qu'il le dépeignait, à ce *Santo* que le romancier catholique de

l'Italie contemporaine, Antonio Fogazzaro, vient de dresser en face du Pape, pour lui faire dire les espérances de la catholicité moderne.

Pour le couple d'amoureux du roman, Lucie et Renzo, s'ils ressemblent à tous les amants de la terre, au moment où ils usent des mêmes mots pour exprimer des élans pareils, ils demeurent dans les aventures de leur vie, bien personnels et bien italiens.

Victor Hugo, qui a su peindre « l'amour » dans des termes qui ne périront point, a été incapable de donner à ses « amants » visages d'individus. Au travers de ses drames et de son lyrisme, ils passent, anonymes sous la poétique livrée de l'amour.

Il n'en va pas de même, et c'est à la louange de Manzoni, de Lucie et de Renzo. Ils sont non seulement merveilleusement Italiens, Italiens de leur temps, Italiens de leur caste, mais encore Italiens du nord, Italiens de leur province lombarde. Impossible de se représenter Lucie, même quand le poète ne la décrit pas — autrement qu'avec la jupe et le corselet milanais et avec l'auréole d'épingles d'argent dans les cheveux. Elle et son fiancé appartiennent à ce petit peuple, bien spécial, qu'on rencontre seulement dans ce coin de Italie, et qui se distingue par une douceur de mœurs, une vraie culture de la politesse, une éducation instinctive qui remplace, au besoin, l'instruction, une grande piété accompagnée d'un cortège innombrable de superstitions, un respect instinctif de l'autorité, incarné dans ceux qu'elle nomme : « Votre Seigneurie ».

Un peu de la bonté et de l'optimisme de Goldoni enve-

loppaient, hier encore, ces gens-là, qui n'avaient point été touchés de la contagion des revendications sociales.

Ce respect de la culture, ce goût du caractère local, cette notation minutieuse du particularisme, donne toute sa valeur de vie à l'excellent roman historique *les Fiancés* de Manzoni. L'écrivain apporte la langue, les mœurs, les idées, les opinions, les sentiments, la pensée de la Lombardie de la fin du dix-huitième siècle. Il fait ressortir en grand relief cette « résignation » à la volonté divine qui est le caractère principal de ses concitoyens. Il met la Justice sur les genoux de Dieu, il donne à la Religion la place qu'elle occupe.

C'est que Manzoni connaît, à fond, tout des gens qu'il met en scène : leurs croyances, leurs manies individuelles, leur fierté provinciale, leurs préjugés de classes. Il peint l'histoire, non de façon abstraite et générale, mais en romancier doué, à travers ses personnages, qui deviennent ainsi, comme les miroirs des événements qui, autour d'eux, se déroulent. Si l'on ajoute que la forme du roman est excellente, que la fiction et la réalité se fondent sans qu'on aperçoive les soudures ; que l'écrivain, ingénieux à saisir toutes les délicatesses, à préciser toutes les douceurs, trouve, à propos, la vigueur qui lui est nécessaire pour peindre, en artiste épris de composition large et noblement ordonnée, cette fresque vraiment superbe qu'est la Peste de Milan, il faut reconnaître que les romanciers italiens d'aujourd'hui sont dans leur droit quand ils se retournent vers ce précurseur avec un mouvement de fierté.

Certes le grand écrivain milanais apparaît aujour-

d'hui prolixe, un peu lent, scrupuleux de détails minutieux, mais n'a-t-on pas pu dire du bon Homère lui-même que « parfois il sommeillait » ? Manzoni ne sommeille point, mais sa monture marche au pas ou se met à paître l'herbe, dans des occasions où le lecteur d'aujourd'hui eût désiré, bien au contraire, qu'elle brûlât l'étape.

C'est que Manzoni avait trop de temps à lui, si nous n'en avons plus assez, même au service de nos plaisirs. En cela comme dans le reste, le roman des *Fiancés* est un document qui prend une valeur historique; il explique comment nos passions d'aujourd'hui sont si souvent médiocres et fugitives : nous ne leur laissons plus le temps de mûrir [1].

1. Le noble exemple donné par Manzoni — que Giosuè Carducci a appelé : « le plus grand maître de l'Italie nouvelle » — devait provoquer des imitations. C'est un exercice de rhétorique qui plaît à chaque génération d'écoliers supérieurs, que d'écrire la *Suite du Misanthrope*. Dans sa maison même, Manzoni se trouva un successeur : il avait donné sa fille en mariage à Massimo Caparelli, marquis d'Azeglio (1798-1866). La société milanaise vivait sous le charme de ce galant homme et de ce bon écrivain. Elle prisait hautement sa loyauté, son élégance, sa bravoure, son goût pour les lettres, la supériorité d'un caractère qui le faisait naturellement affectueux avec les petits, fier avec les grands.

Cet ensemble de qualités frappèrent si bien le roi du Piémont Victor-Emmanuel que, dès 1848, il prit Massimo d'Azeglio comme premier ministre, il le conserva dans cette charge jusqu'au jour où s'imposa le choix de Cavour. Voilà le souvenir que les générations modernes conservent avec gratitude. Si elles avaient quelque velléité de préciser la personnalité littéraire de Marquis d'Azeglio pour lui faire une place dans une anthologie, ce serait moins à des romans, fanés malgré leur succès d'apparition, comme : *Ettore Fieramosca* et *Niccolo dei Lapi*, qu'on s'adresserait, qu'à l'autobiographie où l'homme politique qui cohabitait, en d'Azeglio, avec le lettré, fixa du moins l'originalité de ses initiatives et de son action patriotique.

Tommaso Grossi (1791-1853) est un autre disciple de Manzoni. Il naît dans la pauvreté et reçoit tout d'abord, dit-il : « beaucoup de coups et peu de sous »... Mais il est distingué par des prêtres à cause de son intelligence et envoyé dans un collège, il s'enflamme à la lecture des romans de Walter Scott et de Manzoni. Comme d'Azeglio il devient un familier dans la maison du Maître, comme lui il écrit des romans historiques que personne n'a plus le courage d'ouvrir : *Hildegonde, les Croisés, Marco Visconti*, etc. Ce qui, à travers ces imitations, est l'originalité de Grossi, se manifeste dans le goût de peindre la vie de famille, les sentiments et les émotions des humbles, les petites gens et leurs mœurs. Cette veine-là est bien italienne et de terroir, mais pour recueillir la graine de cette plante précieuse qui, plus tard, lèvera sur le sol d'Italie, il faudra écarter tous les genêts que le romantisme anglais a importés, de la lande écossaise, dans le pays lombard.

A citer encore, dans l'école « manzonienne » des romanciers sociaux-moraux, MM. L. Cicconi — influencé par les romans anglais et français autant que par les *Fiancés* — auteur de *l'Orpheline de Nunziata* (1839), etc. Rovani, Arrighi, Zarchetti, Ongara, Torelli, Carcano, qui ont produit des romans qui ne sont pas sans intérêt. Enfin Nicolo Tommaseo qui, avec son livre essentiellement moral : *Foi et Beauté* (1840), voulut s'opposer à ce qu'il appelait : « la licence de la littérature française de son temps ».

L'école Toscane devait, tout naturellement, se dresser en révolte contre l'école du roman lombard et piémontais de Manzoni, comme elle le faisait déjà contre la poésie lyrique et contre la poésie épique du Nord. En effet, si le toscan Niccolini s'opposait au lombard Silvio Pellico — dont les mémoires *Mes Prisons* eurent tant de retentissement — et si le florentin Guisti s'opposait à tous les poètes du Piémont, de même le romancier livournais Domenico Guerrazzi (1804-1873) s'opposait aux récits des d'Azeglio, des Grossi, des Tommaseo, des Cantù. Cependant, il subit inconsciemment l'influence de Manzoni — presque autant que celle de Walter Scott — dans ses longs romans historiques *Beatrice Cenci, le Siège de Florence, la Duchesse de San Guiliano*, etc. Ces romans lui attirèrent d'ailleurs de son vivant les plus insignes honneurs : ne vit-on pas le grand-duc de Toscane appeler cet homme de lettres au ministère, précisément parce qu'il était l'auteur de ces volumes de controverses politiques sans fin, et parce qu'il était un romancier chéri du peuple ? Le grand-duc voulait jouer cette popularité-là contre les sommations du parti libéral. Ce fut, du reste, un mauvais calcul pour tout le monde et le romancier dut descendre du ministère, passer en prison, de là en exil. Mais ce qui fait l'originalité et le mérite, encore vivant, de l'œuvre de Guerrazzi, ce sont ses « Nouvelles » courtes comme

la Vipère, le Trou dans le mur, etc. On peut les lire aujourd'hui, avec le plaisir d'y retrouver quelque chose de la veine de Boccace, de sa gaieté italienne et de sa philosophie de terroir.

Un autre romancier livournais : Carlo Bini (1806–1842), humoriste comme le Guerrazzi du *Trou dans le mur*, a écrit, lui aussi en prison, un *Manuscrit d'un prisonnier* qui a de la valeur documentaire. Il a traduit en italien l'œuvre de l'humoriste anglais : Tristam Shandy.

CHAPITRE II

IPPOLITO NIEVO [1]

Le romancier lombard Ippolito Nievo s'impose ici, non seulement aux curieux d'évolution littéraire, mais à quiconque désire se former une idée personnelle de la façon dont l'originalité italienne s'est enfin débarrassée de sa gangue.

Quarante ans s'écoulent, entre l'apparition des *Fiancés* et la publication de ce *Roman d'un Octogénaire*, dans lequel Nievo donne, avec l'évolution de son esprit, un renseignement d'un intérêt vif, sur les changements qui se sont produits autour de lui dans la pensée publique de son pays. Sans doute, l'influence de Manzoni pèse encore sur Nievo, mais il est tout aussi bien le disciple de Rousseau et sur la voie des conquêtes du droit naturel : la Providence ne joue plus, dans l'œuvre de Nievo, le rôle de maître supérieur de la tragédie, qu'elle a chez Manzoni. Elle ne tire plus les ficelles de tous les pantins ; il n'est pas question, ici, de « se

1. Ippolito Nievo, né à Mantoue (1830-1861).

résigner aveuglément », mais bien de chercher « la justice sur la terre. La volonté humaine, l'influence décisive de l'éducation, celle non moins importante de l'hérédité, sont des forces que Nievo découvre, et avec lesquelles il veut que l'on compte.

Dès sa dix-septième année, les parents du jeune homme sont obligés de le violenter pour le décider à aller finir ses études à Pise : le petit italien ne se connaît qu'un devoir : combattre l'Autriche, et, quand Livourne est assaillie par l'ennemi héréditaire, il n'y tient plus, il court au feu.

A partir de ce jour, on peut dire que Nievo ne pose plus le fusil que pour laisser courir sa plume. Tout terrain lui est bon pour combattre, à côté du champ de bataille : le roman, le journal et le théâtre. Dès 1858, il a, dans son sac de soldat, le manuscrit de ce *Roman d'un Octogénaire,* grâce auquel son nom devait passer un jour à la postérité. Mais il obéit à l'appel de Garibaldi, il se bat à Côme, puis en Sicile, il suit valeureusement toute la campagne de son chef, et après avoir vécu dans un tourbillon, il disparaît dans une tempête. En effet, le bâtiment qui, la guerre finie, devait ramener Nievo dans l'Italie du Nord se perdit corps et biens. On ne sut même pas la place où s'était produit le naufrage.

Les périodes de violentes agitations politiques et de guerre sont peu favorables à la lecture. Aussi, à son apparition, six ans après la mort de l'auteur (1867), le *Roman d'un Octogénaire* ne frappa point l'attention publique : la voix de la fusillade et des canons couvrait tout. C'est assez récemment que l'œuvre capitale de

Nievo a été exhumée. Les Italiens lettrés de notre temps, grands admirateurs de Tolstoï et de Zola, ayant rouvert par hasard le livre de Nievo, sont restés stupéfaits et charmés de constater que cet homme, en qui ils honoraient surtout le souvenir d'un vaillant soldat, avait été, par surcroît, un véritable précurseur de la pensée moderne. L'histoire littéraire donne de loin en loin, comme un réconfort, le spectacle de ces exhumations glorieuses.

Le roman de Nievo est touffu et sans plan. Aussi bien l'auteur annonce-t-il qu'il va conter le roman de la vie entière d'un homme qui ne vécut pas moins de quatre-vingts ans. C'est dire que les tableaux succèdent aux tableaux dans un ordre peu logique, que des personnages, d'abord importants, disparaissent soudain pour n'être plus jamais rappelés, et qu'ainsi l'œuvre prend moins l'aspect d'un roman proprement dit que d'une chronique demi-véridique, demi-romanesque : pour tout dire d'un mot, c'est évidement l'autobiographie dramatisée d'une vie qui, par elle-même, fut mouvementée, éparpillée et dramatique. De cet ensemble, trois figures se dégagent nettement : Nievo lui-même, qui a pris plaisir à se peindre sous les traits de Carlo, la vieille comtesse douairière de la Fratta, en qui le romancier a incarné l'Italie d'autrefois, un passé qui s'efface, enfin la charmante Pisana, image vivante de cette passion italienne qui ne connaît pas de lois, qui suit les impulsions successives de son élan, se rassure dans la sincérité de ses sentiments, et, jamais ne se trouve si à l'aise pour évoluer au gré de sa fantaisie qu'aux époques troublées, où tout est remis en question.

Nievo imagine donc qu'il écrit l'histoire véritable d'un certain Carlo Altoviti. C'est un orphelin, qu'une famille aristocratique élève dans un château de la Vénétie : à la « Fratta », vers la fin du XVIIIe siècle.

Les parents de Carlo apparaissent nobles, raffinés, et quelque peu gangrenés. C'est, tout d'abord, le chef de la maison, celui que l'on appelle « le Comte », qui n'est qu'un poltron affectant, sous une perruque, des allures de dignité. Il a un frère : « Monseigneur Orlando », qui, celui-là, sous son chapeau cardinalice, représente, dans cette réunion féodale, l'autorité ecclésiastique. Il y a encore un militaire dans la maison, une espèce de géant bourru, à l'âme de mousquetaire d'opérette qui essaie de se donner l'aspect féroce : le capitaine Sandracca. Autour de ce trio, rôde un personnage incertain, demi-scribe, demi-prêtre, qui peut-être est chargé d'espionner la famille pour le compte du Conseil des Dix.

Les femmes de la maison sont : la vieille grand-mère presque centenaire et deux jeunes filles : la « contessina » Clara, blonde, pâle et poétique, que sa morgue aristocratique empêche de répondre à la passion d'un médecin plébéien, — et une autre fleur de vie, qui, celle-là, enferme en soi toutes les possibilités, et d'abord celle d'aimer qui l'aime, la cadette de Clara : Pisana. Mais pour le moment, le petit Carlo n'a pas de contact avec ces dames invisibles qui ne sortent guère de leurs appartements. Il vit, abandonné à lui-même, dans le château plein de recoins et de cachettes. Ses amis sont : « ... la vieille cuisinière qui chaque soir allume quatre lampes et un seul lumignon : deux qu'elle pend sous le man-

teau de la cheminée, deux qu'elle accroche aux côtés de la Madone de Loreto... » Surtout, l'enfant s'est attaché à un serviteur usé du défunt Comte : le vieux Martino, qui est devenu pour tous un objet aussi indifférent que l'orphelin lui-même; ainsi l'enfant et le vieux s'aiment en liberté. Le jour où le besoin d'une autre tendresse s'éveille impérieusement dans le cœur du jeune Carlo, il lève les yeux sur Pisana. Il décide qu' « elle sera sa dame dans ce monde et au delà... » Il a été séduit par tout ce qu'il y a de naïvement pervers, d'inquiet, de léger, parfois de cruel, mêlé à la coquetterie délurée et à la bonté certaine de cette jeune fille. Il souffre d'aller vivre à Padoue parmi des jeunes gens, pour la nécessité de ses études, et il n'est pas seulement malheureux d'être séparé de Pisana, il est inquiet de ses coquetteries, et c'est autant pour la surveiller que pour l'aimer qu'il désire retourner à la « Fratta » :

« J'étais jaloux, écrit-il, de tous ceux qui la regardaient. Et comment ne l'aurais-je pas été moi qui la connaissais jusqu'au fond? Était-ce sa faute si sa nature abandonnée à soi-même s'était gâtée? Avais-je tort de l'aimer quand même? Ai-je eu tort de l'aimer toujours, quoique perfide, ingrate et indigne? Non, puisque j'étais sûr qu'un seul homme au monde pouvait la comprendre, l'aimer, et que j'étais cet homme-là... »

Ne croirait-on pas entendre le chevalier Desgrieux contant son amour et les raisons inévitables qu'il eut de suivre Manon?

Voici comment se liquident l'enfance de Carlo Altoviti et ses espérances premières.

A Venise, où il est venu vivre d'un petit emploi, il retrouve Pisana et sa mère. Il pourrait essayer de faire sa cour à la jeune fille, mais de tragiques événements d'histoire se mettent en travers de toutes les combinaisons de la passion individuelle. Napoléon et les troupes françaises envahissent le pays. Carlo voit en eux les libérateurs de l'Italie, accablée par l'Autriche ; il pactise avec les Français ; il est prêt à se fondre dans leurs rangs, à les suivre là où ils iront quand un souvenir de gratitude pour le passé mélancolique qu'il a connu jadis au château de la « Fratta » traverse sa mémoire.

Que peut être devenue, au milieu de ces convulsions politiques, la pauvre vieille comtesse, sans doute abandonnée par ses parents et par ses serviteurs ? Il a pitié d'elle, lui, le petit Carlo, il vole à son secours. Il arrive à temps pour la voir mourir.

Or c'est plus qu'une femme qui finit ici dans l'abandon. Cette centenaire est la figure symbolique de toute une époque qui agonise. De là, sans que l'auteur précise son intention, l'intensité de l'effet est grande. Le lecteur élargit lui-même le cadre, il donne toute leur sonorité aux paroles que la mourante prononce devant Carlo.

Le jeune homme a découvert la pauvre vieille dans l'obscurité de sa chambre. Il l'a reconnue à tâtons. Il recueille les suprêmes mots qu'elle prononce dans la nuit.

« Ecoute, Carlino. C'est à toi que je me confesserai puisque je n'ai pas de prêtre. Je te l'assure : tout le bien que j'ai pu faire, dans la vie je l'ai fait... J'ai aimé mes enfants, mes

neveux, mes parents... J'ai fait du bien à tous. J'ai cru en Dieu autrefois... et maintenant j'ai cent ans!... Cent ans, Carlino! A quoi me sert d'avoir vécu un siècle? J'ai cent ans et je meurs dans la solitude, la douleur et le désespoir!

Carlino l'interroge haletant :

Madame, vous ne croyez pas en Dieu?

Et cette réponse tragique sort de l'ombre :

« J'y ai cru... A présent c'est fini...»

Derrière ces dernières paroles, Carlo sent que sur les lèvres de la mourante se dessine : « un sourire sans espoir ».

Même à travers une analyse qui écourte et trahit, on perçoit, ici, l'émotion de l'auteur, on pressent la grandeur réelle qu'il atteint dans ces pages. Elles méritent de sortir de l'oubli, où la comtesse va descendre.

Cependant, tandis que Carlo accomplit son devoir pieux, la charmante Pisana s'abandonne, à Venise, au cours de sa destinée.

Il faut de l'argent pour vivre : donc, elle épouse un cousin qui est vieux et riche. Elle ne demanderait pas mieux, au milieu de ses coquetteries, de ses caprices et de ses saccades d'orgueil, de faire une place au sentiment très vif que lui inspire Carlo. Mais le jeune homme a trop de fierté dans l'âme pour partager celle qu'il aime avec le vieillard auquel elle s'est vendue. D'autre part, le destin ironique lui rend des biens de famille qui, un peu plus tôt rapportés, auraient permis qu'il se mît sur les rangs pour demander la main de son idole.

Réinstallé dans sa fortune, Carlo veut, au moins, chercher dans l'ambition politique, un remède aux souffrances de son cœur. Sa naissance lui permet de faire à Venise figure d'important personnage. Il vit en grand Seigneur. Il entre dans le Grand Conseil de la République. Et cela nous vaut des pages qui ont l'attrait de ces chroniques que Victor Hugo appelait : « les choses vues ». Tel, par exemple, le passage saisissant où Nievo conte l'avilissement du dernier doge Ludovic Manin qui baisse la tête devant les conditions du général Bonaparte : « sans qu'il se trouve un homme pour arracher des épaules d'un traître le manteau ducal et pour lui écraser la tête, sur ce parvis où tant de ministres, tant de rois et de légats, tant de pontifes étaient venus se soumettre... »

A partir de ce moment, la vie de Carlo Altoviti ne sera plus qu'une fuite éperdue, à travers l'Italie, puis à travers le monde, dans laquelle tantôt il perd, tantôt il retrouve sa Pisana, toujours amoureuse, mais successivement éprise ou infidèle. A l'instant même où Carlo va quitter Venise pour fuir devant les Autrichiens qui le poursuivent, Pisana abandonne son mari et sa maison, elle vient se jeter dans les bras de son jeune amant qui pense en mourir de joie. Ils pourraient, à ce moment, oublier la politique et trouver le bonheur l'un par l'autre, mais la police autrichienne les épie. Il faut que Carlo s'évade, sans plus de retard, dans la Légion Cisalpine, où il voit s'effondrer sa chère République nouveau-née. D'ailleurs, les choses semblent tourner au tragique pour les gens de son parti. Lui-même, est arrêté, condamné à mort, et il serait exécuté,

si Pisana ne venait arracher sa grâce au cardinal Ruffo. Après cela, il faut espérer que les amants ne se quitteront plus et, de fait, ils goûtent, à Gênes, des jours heureux sous la protection de Napoléon, qui a rendu à la péninsule un peu de calme.

Mais Pisana n'est pas plus faite pour goûter un bonheur paisible que pour se résigner dans l'affliction. Elle supplicie l'homme qu'elle aime en s'entourant de femmes tarées, de jeunes gens dissolus. Elle a l'air d'une créature qui n'a été pétrie que pour le plaisir et qu'il va falloir mépriser, quand subitement, à la nouvelle que son vieux mari est en train de mourir à Venise, elle quitte l'amant si cher, la vie dissipée, et elle va, en épouse modèle, s'installer au chevet du malade. Mais voici qu'elle prend tant de plaisir à le guérir, à s'offrir le spectacle de sa gratitude, qu'elle en oublie de revenir auprès de son pauvre Carlo, toujours épris, toujours fidèle, toujours prêt au pardon, toujours persuadé qu'à travers toutes ses étrangetés et ses légèretés coupables, Pisana est seule digne de son amour.

Il semble, en tous les cas, que la pitié pour le malheur de ceux qui l'aiment soit un des éléments importants des passions de Pisana. En effet, dès qu'elle apprend que le chagrin a triomphé des énergies de Carlo Altoviti, et qu'à son tour le malheureux est terrassé par l'affliction, elle en use, tout comme elle a fait une année avant : elle abandonne le mari rétabli, pour courir au secours de l'amant en détresse. Elle sent qu'il faut soigner l'âme de Carlo autant que son corps ; elle le ramène dans ce château de la « Fratta » où elle a grandi à côté de lui. Peu lui importe que Monseigneur Orlando et le

Capitaine Sandracco, — *à cette heure presque aussi vieux que les murailles* — soient les témoins de ses amours. Dans le cadre où s'est développée sa jeunesse, Pisana se sent, pour aimer, l'âme rafraîchie.

Et maintenant, comment expliquer, à la fin du beau roman de Nievo, cette aventure de son héros qu'il nous conte et qu'un auteur soucieux de composer ses caractères en bonne logique, aurait soigneusement écartée de nos yeux, à supposer même que la réalité de la vie l'eût imposée à sa description ?

Carlo et Pisana qui s'aiment vont accepter l'idée et le fait du mariage de Carlo Altoviti avec une jeune fille, assurément charmante et douce, mais dont l'amant de Pisana n'est à aucun degré épris.

Ce qui sauve l'auteur en cette affaire hasardeuse, c'est qu'évidemment il n'a point inventé cet étrange épisode. Sans doute, il a connu lui-même cette maîtresse qui ne peut s'attacher à l'amant qu'au milieu de l'infortune, et à qui tous les moyens sont bons pour se débarrasser momentanément d'un amoureux qui ne lui apporte plus que les joies ternes de la félicité. Aussi bien, après une telle décision, il semble que le cycle de la passion soit clos pour Carlo comme pour Pisana. Celle-ci disparaît de la vie de son amant, et vingt années vont passer pendant lesquelles Carlo détellera de sa vie d'aventures dans une existence campagnarde, paisible.

Il y apparaîtra avec une figure de bon mari et de père excellent, grand engendreur de filles et de fils. Mais le vieux levain de bataille et de passion continue de couver sous toute cette bonhomie. Il suffit qu'un matin le général Pepe passe sur la route de la « Fratta »

avec des clairons, pour que Carlo — ce cheval de sang, depuis tant d'années attelé à la charrue — reconnaisse le son martial, jette là toute sa sagesse et retourne à la bataille.

Décidément Carlo Altoviti n'est pas seulement l'amant prédestiné de Pisana, il est vraiment son frère d'âme. A lui aussi la guerre et les coups sont nécessaires, et à cet égard, le destin comble ses vœux. Il tombe dans les mains de Ferdinand de Bourbon, une seconde fois il se fait condamner à mort, il n'échappe à la fusillade que pour aller échouer dans une prison d'où il sortira aveugle et réduit à la finale misère.

C'est ce moment que Pisana choisit pour reparaître, une dernière fois, sur le chemin de celui qu'à travers tout, elle a tant chéri, et, comme les douleurs où Carlo est entré maintenant ne finiront pas, l'amour de Pisana ne connaîtra plus de défaillance.

Elle accompagne Altoviti à Londres ; pour l'aider à subsister, elle apprend l'anglais, elle se dépouille de tout ce qu'elle possède afin de lui épargner quelque détail de souffrance. Elle le soutient moralement et matériellement. Pour lui, elle ira jusqu'à descendre dans la rue avec la figure d'une mendiante qui tend la main... Si bien que, l'amour, l'admiration, la reconnaissance croissent maintenant dans le cœur de l'infortuné Carlo jusqu'au paroxysme. Il sent que Pisana dit vrai lorsque, mourante entre ses bras, elle lui confesse que, malgré les inconséquences folles de sa vie, jamais elle n'a aimé que lui, lui seul, depuis ses jeunes années, jusqu'à cette minute suprême, où elle lui donne son dernier soupir.

Lorsqu'en lisant le roman de Nievo, on cherche à s'élever au-dessus de toutes ces confusions psychologiques, au-dessus des bataillons de personnages secondaires qui traversent le livre en tous sens, et au-dessus de l'amas des faits historiques, on dégage, de l'aventure de Carlo et de Pisana, comme de la mort de la vieille comtesse — un enseignement qui a du prix. C'est d'abord, qu'en Italie l'amour est la grande affaire. C'est ensuite qu'il se présente sous la forme anarchique et intense de la passion. C'est encore qu'il n'a, dans la Péninsule, de vrai rival que la politique, de telle sorte qu'il est presque impossible de trouver, ici, l'amour isolé d'intrigues politiques, et la politique à l'abri d'influences amoureuses. C'est toujours le pays des Montaigus et des Capulets, qui imposent aux Roméos et aux Juliettes les préoccupations de leurs haines de clans, au moment même où leurs lèvres se joignent.

A l'heure où Nievo écrit, les querelles politiques se sont élargies dans l'ampleur d'un sentiment supérieur, qui est l'âme même de la naissante Italie. D'un coup, les passions d'amour qui se jouent au travers de cette grande partie s'exaspèrent jusqu'à la furie. Quand Carlo ou Pisana sont infidèles, ce n'est pas lorsqu'elle quitte son amant, ou quand Carlo se marie, mais bien le jour où le jeune homme a laissé Pisana pour cette autre maîtresse : la politique. Quand Pisana abandonne Carlo, c'est que le héros d'action qu'il est à ses yeux, au moment où il songe à la quitter pour aller faire son devoir, se rapetisse à la taille d'un amoureux quelconque, dans une félicité où il y a place pour la lassitude.

En dehors de ces précieux renseignements psychologiques sur l'état d'âme de ses contemporains, Ippolito Nievo précise un rêve qui allait devenir une réalité au moment même où la mer l'engloutissait.

« Je suis né, disait-il, Vénitien en 1775 : je mourrai Italien par la grâce de Dieu, quand le voudra cette Providence qui gouverne mystérieusement le monde ».

Un des premiers faits qui éclaire, comme d'une lueur d'aurore, le début de ce fait historique, l'unité de l'Italie enfin libérée, — que Nievo pressentit et n'eut point la joie de voir — est certainement la composition de ce *Roman d'un Octogénaire*, où bat le cœur de l'Italie Nouvelle[1], où les funérailles du passé sont célébrées par un artiste qui juge son temps d'un œil clairvoyant, et qui, des confusions ambiantes, a su dégager les espérances du lendemain[2].

1. On ne peut manquer de nommer ici V. Bersezio. L'auteur fécond qui a écrit pour le théâtre de dialecte piémontais des pièces originales (voir notre *Théâtre italien contemporain*, chap. III, p. 59). Il a donné de nombreux romans historiques, dans le genre de ceux d'Alexandre Dumas père, romans pleins de verve et de fantaisie.

A citer encore, parmi les romanciers « historiques », contemporains de Nievo : MM. Gherardi del Testa, Enrico Castelnuovo, A. Caccianigo, Capranica, Donati, Boccardi, G. Giovagnoli, enfin M. A. Giulio Barrili, qui, dans sa faconde merveilleuse, a donné à son pays d'innombrables volumes de tous genres, dont trente romans. *Cléopâtre*, *le Pont du Paradis*, le *Château Gavone*, sont les plus goûtés.

2. Ugo Fleres (né en 1857), critique plutôt que romancier, a écrit des romans : *le Lien*, *la Gloire*, etc., auxquels le public italien a fait bon accueil. M. E. de Marchi est un autre bon romancier, il semble relier, par son œuvre, l'école de Manzoni à l'école vériste. Son roman le plus caractéristique : *Demetrio Pianelli*, peint avec sincérité la société bourgeoise de son temps.

M. Ferdinando Martini (né en Toscane, 1841), l'éminent vice-

roi d'Érythrée, le fin lettré qui a publié les *Lettres de Guisti*, les *Choses d'Afrique*, *Sympathies*, etc. et des articles, littéraires et politiques, de tout premier ordre, a donné un charmant volume de nouvelles : *Péchés et Pénitence*, et un roman : *la Marquise*. Le style de M. Martini est noble, pur, élégant.

M. Salvatore Farina, né en 1846, auteur d'innombrables nouvelles et romans, le vaillant écrivain sarde, est toujours sur la brèche après quarante années de bonne production littéraire. Ses meilleures œuvres s'intitulent : *Mon fils*, *l'Amour aveugle*, *le Roman d'un veuf*, *Plus fort que l'amour*, *Pour les beaux yeux de la gloire*, *Monsieur Moi*, *le Pont du Paradis*.

A guerre déclarée, est le titre du dernier livre de M. Edoardo Calandra. Le cadre historique du récit est piémontais. Il contient deux nouvelles : *Madame de Riondino* et *la Marquise Falconio*. Ces deux épisodes (1690–1706) sont deux intéressantes évocations historiques. L'auteur piémontais de *A guerre déclarée* a écrit d'autres romans historiques : *le Vieux Piémont*, *la Tempête*, *la Faux*.

CHAPITRE III

EDMONDO DE AMICIS[1]

A la prophétique parole d'Ippolito Nievo disant sur la fin de sa vie : « Je suis né *Vénitien*, je voudrais mourir *Italien* » ..., répond de façon intéressante cette exclamation du marquis d'Azeglio au lendemain des premiers succès de l'indépendance :

« L'Italie est faite, faisons les Italiens ! »

L'inconvénient d'une littérature qui a, pour source unique d'inspiration, le patriotisme, c'est qu'elle ouvre trop largement le champ de la production à tous les médiocres.

Les véritables grands artistes sont presque dans l'impossibilité d'exprimer ce qu'il y a d'individuel dans leurs sentiments, et, le font-ils, le public contemporain ne les comprend pas, tandis que les écrivains « moyens » n'ont qu'à donner une forme quelconque à la passion dominante de leurs concitoyens pour que, sans critique et sans choix, on les acclame. C'est que, à propos de ce qu'ils écrivent, le plus grand nombre entend l'écho de sa propre pensée.

1. Né à Oneglia en 1846.

Mais il en est, de ces élans du sentiment public, comme des élans d'individus. Lorsque le but, tant convoité, vient à être atteint, il y a, dans les esprits comme dans les corps, réaction de lassitude. C'est une loi humaine que l'on ne puisse étreindre, sans une nuance au moins de déception, le rêve, qu'avec tant de complaisance l'on avait caressé.

En effet, à peine cette « unité », que l'on a poursuivie en Italie, à travers tant de luttes, d'héroïsmes et de sacrifices, est-elle obtenue, que la foule se détache de sa passion usée par la victoire, pour se forger un idéal nouveau. Le patriotisme pur et simple, qui s'exprime par un coup de clairon, par des cris lyriques, n'a plus le crédit d'éblouir les yeux, de charmer lés oreilles, de soulever les âmes, au point que le sens critique en soit obscurci. Il se réveille, il prétend désormais juger, à leur prix de sincérité, de beauté et de réflexion, les œuvres qu'on lui propose.

Et c'est, plus que jamais, d'elle-même, que l'Italie de Cavour, de Victor-Emmanuel et de Garibaldi veut qu'on lui parle.

Le philosophe Condillac a apporté un jour l'hypothèse d'une merveilleuse statue dont on ouvrirait tous les sens sur le monde extérieur pour lui former une âme; il semble que l'Italie, qui commence à naître dans les victoires de 1858 et 1859, soit très pareille à cette belle forme de marbre; elle doit devenir consciente de sa vie nouvelle. Elle est prise d'une impatience extrême de se connaître, elle prétend se dégager des sentiments généraux et anonymes, pour s'élever à la vie individuelle.

Le véritable motif du grand succès qui a accueilli les livres de M. de Amicis vient tout justement qu'il a été un des premiers à donner satisfaction à ce désir naissant. Le mérite que personne n'a jamais contesté à ses œuvres ultérieures, et qui, à travers l'évolution de l'écrivain, rattache l'une à l'autre ces productions littéraires comme les grains d'un chapelet, est tout justement le flair qu'il eut de découvrir, avant ses contemporains, les nouvelles préoccupations dont leurs âmes allaient être saisies. Il a eu bien des fois l'occasion de dire, comme Jean-le-Baptiste : « Si je ne suis pas celui qu'on attend, je suis venu pour annoncer celui qui doit venir. »

Il était naturel que cette jeune Italie, qui venait de s'affranchir, s'admirât tout d'abord, dans cet uniforme militaire qu'elle avait porté dans sa campagne victorieuse ; de là, le triomphe que connurent, au jour même de leur apparition, ces deux recueils de contes, de courtes nouvelles, de M. de Amicis : *Maquettes militaires* et *la Vie militaire*. Dans ces volumes le noble, loyal et enthousiaste de Amicis — élève de l'École Militaire de Modène et qui s'est battu à Custozza avec des galons de sous-lieutenant — raconte les petits événements de sa vie de garnison à Florence, où il suit son régiment, et où il demeure jusqu'en 1870.

La note poétique qui vibre à côté du patriotisme, dans les *Maquettes militaires* et dans *la Vie militaire* augmenta à l'époque de leur apparition les chances de succès de ces livres en y ajoutant cette note d'art dont les esprits éveillés avaient besoin. Il faut bien dire, par

contre, que les officiers que nous présente le romancier ont le cœur bien tendre et ses soldats l'entendement bien développé : Ces personnages, ainsi idéalisés par la poétique du romancier, apparaissent à nos yeux clairvoyants d'aujourd'hui, à nos esprits froids, comme des personnages un peu chimériques, non pas comme des êtres bien vivants. On dirait qu'en nous montrant, avec minutie, tout ce qui est extérieur dans le militarisme de son époque, de Amicis n'essaye point d'étudier, d'analyser, pour les raconter, l'âme de ses personnages : du reste, comme les autres romanciers de son école et de son temps, il attache peu d'importance à la psychologie. Là encore, le roman italien reflète la politique et l'état d'âme ambiant. Les *Maquettes militaires* sont vraiment des « maquettes », avec la pureté des lignes voulues, l'indication des détails essentiels extérieurs, harmonieux, mais sans pensée motrice, sans signification profonde d'aucune sorte : ce sont de petits chefs-d'œuvre d'art, sans âme.

Dans une de ces nouvelles : *le Fils du régiment,* de Amicis nous montre un bataillon entier qui s'attendrit jusqu'aux larmes à la vue d'un enfant abandonné et anonyme, qu'il rencontre sur la route. Les soldats et les officiers le câlinent, le consolent, lui font de longues phrases : tous apparaissent efféminés et larmoyants. Leur sentimentalité, leur sensiblerie exagérée, si peu mâle et si peu militaire, déconcerte. On voudrait découvrir dans ces cœurs de soldats quelque chose de plus actif, de plus franc, de plus rude.

Carmela est le meilleur récit du volume *la Vie militaire.* C'est l'histoire d'une petite paysanne qui a

perdu la raison par un amour malheureux. La folie calme et poétique de Carmela, consiste à croire que chaque officier qui vient commander la petite garnison du village est le bien-aimé qui autrefois l'a abandonnée. Un jeune lieutenant prend pitié de la démente, il s'occupe d'elle pour la secourir, il finit par l'aimer. Alors, il veut la guérir, il entre dans sa folie : il consent. à paraître à ses yeux celui qui est parti, il lui dit : «... Autrefois, c'est vrai, je t'ai laissée, aujourd'hui je te reviens, et plus que jamais et pour toujours, je t'aime ! »

En 1870, la prose de Edmondo de Amicis est à l'unisson avec l'esprit du jour. Le romancier apporte à ses lecteurs, qui ont besoin d'être assagis, formés, de belles leçons morales, des modèles de bonté, de douceur, de sages conseils utiles, pratiques — jamais tragiques, jamais révolutionnaires — et adaptés aux intelligences moyennes. Il fait là œuvre patriotique et humanitaire, elle est dans son tempérament bon et généreux : l'héroïsme, la rudesse ne sont plus de mise dans le pays pacifié qui doit être tranquillisé, éduqué.

De Amicis n'a point résisté à l'accueil magnifique qu'a fait, à son œuvre, la critique et le public : la guerre finie, il pose son épée et se fait homme de lettres.

Toujours il a possédé, à un haut degré, ce don qui, avant les autres, est l'apanage du journaliste : le sens de l'actualité, la divination des courants sur lesquels s'orientera la faveur de la foule. Il est donc sûr que, lorsqu'au lendemain de son premier succès, il

se met à voyager, à parcourir l'*Espagne*, le *Maroc*, la *Hollande*; à fouiller *Londres* et *Paris* [1], il cède au goût de ses lecteurs : il va leur chercher la manne dont ils souhaitent se nourrir.

En effet, cette Italie, inquiète de sa destinée, qui voulait « faire des Italiens », désirait passer la revue de ces sociétés, plus anciennement formées que la sienne et dont elle se sentait entourée. Les renseignements que de Amicis apportait, dans une forme pleine de grâce et de pittoresque étaient impatiemment attendus et commentés. Chacun de ses livres était comme un carton où l'on feuilletait les modèles des modes contemporaines, politiques, sociales, philosophiques, littéraires, mondaines, les modes tout court.

Ce n'est donc point forcer les faits — pour découvrir entre eux une logique qu'on substituerait au hasard de l'inspiration — que dire : Quand de Amicis écrivit cet autre livre : *le Cœur*, qui a marqué son passage dans la littérature italienne contemporaine, il resta fidèle à l'idéal qu'il s'était imposé et qui fut : contribuer, selon ses forces, à donner à l'âme italienne sa figure de modernité.

Cette fois, l'aimable philosophe allait prendre le petit Italien dès le premier âge avec le désir de modeler entre ses doigts une génération d'enfants. *Il Cuore* a été un des livres de prose les plus populaires de l'Italie. Il est fait pour éveiller dans l'enfance tous les sentiments délicats. De Amicis y suit ses jeunes modèles dans leurs familles, à l'école, dans la vie. Il décrit avec des

1. Chacun de ces noms géographiques correspond au titre d'un ilvre de M. Edmondo de Amicis.

intonations vraies, des gestes justes, ce qu'est, pour eux, la vie sociale. De la bonté, de la joie, de la naïveté, de la sincérité, de la vivacité bourdonnent autour de ce livre, et, comme il faut s'y attendre, ces types d'enfants ébauchent des types d'hommes.

On n'oublie pas, après qu'on l'a connu, ce brave et rude petit Carrone, qui est le protecteur-né des faibles ; ni le jeune Roni, dont tout ce petit monde reconnaît la supériorité, sans qu'on l'envie ; ni l'enfant de l'ouvrier, gamin adorable, courageux et farceur, véritable fruit du ciel d'Italie ; ni Garoffi, qui est né commerçant, qui trafique malgré lui et malgré tout ; ni le petit bossu ; ni le fils du prisonnier, qui tire des larmes de tous les yeux.

M. De Amicis a pu saisir sur le vif cette sérénité vive, cette ingénuité charmante de l'enfance, cette candeur impétueuse, cette complication inconsciente des sentiments, parce qu'il a, lui-même, conservé, à travers la vie, la perpétuelle « nouveauté » de l'âme.

Il arrive que ce don d'enregistrer, avec une acuité frissonnante, les courants qui viennent du dehors, conduise les artistes à suivre des routes tracées. De l'admiration que de Amicis a certainement éprouvée pour le réalisme de Zola, sont sortis des romans comme *les Amis*, le *Drame dans une école* et le *Roman d'un professeur*. Ils n'ont ni le charme, ni l'originalité des livres où M. de Amicis s'est laissé aller à sa verve naturelle.

Mais l'écrivain devait se dégager très vite de ces imitations et découvrir, dans les préoccupations de ses compatriotes, ce qui était propre à toucher la sensibilité

de son noble cœur. A ce point de vue, le volume que M. de Amicis a intitulé : *Sur l'Océan*, est d'un intérêt vif. On y retrouve les qualités qui donnent de la vie aux pages de l'écrivain quand il observe directement : à savoir, une gaieté communicative, une sincérité jeune, une faculté d'admiration toujours en éveil. Mais sans que l'auteur ait songé à se poser en sociologue, son observation atteint, cette fois, plus loin que la beauté des formes, le charme des couleurs et l'ironie légère d'un moraliste indulgent : il y a, ici, de la vie, de la douleur, de la philosophie vraies.

Parmi les voyageurs que ce paquebot transporte à travers l'Océan, il y a des émigrants pauvres. L'homme de lettres recueille leurs confidences, et il en est bouleversé. Jamais plus il ne pourra oublier ce paysan lombard, qui a peiné pendant des années, les pieds dans le marais, et qui, fiévreux, vaincu, quitte à la fin la patrie pour aller, au delà des mers, essayer les chances d'une vie nouvelle. Il se souviendra le visage de ce malheureux Calabrais qui s'est lassé : « de vivre, comme une bête ». Longtemps après qu'il sera débarqué, rentré dans son pays, M. de Amicis écoutera dans son cœur, l'écho de cette parole qu'un homme hâve et farouche lui a jetée :

« Les petits et moi nous mourions de faim... »

Or, si largement ouverte que soit la nature d'un romancier aux émotions de toutes sortes, ses impressions n'ont de la profondeur que lorsque son âme est vraiment atteinte. C'est le cas, cette fois-ci, pour M. de Amicis.

Celui qui s'était embarqué sur *le Galilée*, voyageur de « premières », heureux d'être un temps enfermé dans le cloître de la mer, sans devoirs, sans besogne imposée, débarque, troublé pour toujours, par la complexité des problèmes sociaux qu'il vient d'entrevoir, par le souvenir des douleurs et des misères qu'il a frôlées, par le sentiment que chacun de nous doit travailler à hâter, en ce monde, l'avènement d'une justice plus fraternelle.

Le succès de *Sur l'Océan* a induit de Amicis à écrire sur un sujet analogue, un livre qui en serait comme la suite pittoresque : *la Voiture de tous*. Cette « voiture », c'est le « tramway », où « tous » se rencontrent en effet : la vieille dame de bonne maison, la jeune fille mondaine, la grisette, le vieux gentilhomme, le simple ouvrier. Mais cette fois, l'effort de l'auteur apparaît plus voulu, plus littéraire, et la valeur profonde du livre, sinon son succès, s'en ressent.

En somme, M. de Amicis apparaît, avant tout, dans son œuvre, comme l'éclaireur de la route où marchera la génération nouvelle en Italie, et cela est sa gloire.

Certes, il vaut plus par l'élan et par l'émotion que par la réflexion philosophique. A travers ses livres si attachants, il apparaît plus séduisant encore qu'eux ; et si dans ses romans, il n'a pas complètement réussi à dégager le type idéal de l'Italien moderne, il l'a réalisé dans sa vie, avec un charme, une loyauté, une noblesse morale, qui sont une collaboration élégante et solide à l'effort de sa génération[1].

1. Parmi les romanciers d'aujourd'hui qui ont donné des livres militaires, il faut citer : MM. Olivieri de San Giacomo, qui

vient de mourir (1903). Cet « écrivain soldat » a écrit peut-être le meilleur volume du genre : *la Psychologie de la caserne.* C'est un document précieux sur l'armée italienne de nos jours. Selon San Giacomo, tous les maux de cette armée se réduisent à un seul mal : elle est trop peu préparée, trop peu instruite, trop peu exercée en vue de sa seule raison d'être, qui est la guerre. Les soldats font la police dès qu'on parle de grèves ou de révoltes. La bureaucratie tend à transformer les officiers en employés. Trop de parades aussi, de revues pour le goût de San Giacomo. Par l'intérêt des anecdotes vécues, par la vivacité des récits, par la grâce un peu relâchée, mais si vivante toujours, du style, le livre séduit et retient. San Giacomo a écrit encore de nombreux volumes militaires : *le Colonel, le 101e d'infanterie*, etc.

Il faut citer encore parmi les livres militaires contemporains un volume charmant : *les Garibaldiens*, de M. A. Lauria (1904). Il est émouvant, sincère et vibrant. Aussi bien, puisque, au théâtre comme dans la littérature, les sujets patriotiques ont du succès aujourd'hui en Italie, celui-ci, qui parle avec une intense émotion des souvenirs de Garibaldi — souvenirs vivants encore dans l'âme de l'écrivain, — devait plaire, et il plaît.

Les récits militaires de M. Gramegna : *les Dragons d'azur*, sont d'un tout autre genre. Ils ne manquent pas de valeur, quoiqu'ils appellent un peu les *Dragons de Savoie*, volume de Marcotti qui eut son heure de succès. Ceux qui ont lu *Mousù Pingon* savent que le bon écrivain piémontais qu'est M. Gramegna sait aussi choisir et accommoder, avec art, les effets qui conviennent le mieux au roman « historique » pour qu'il intéresse.

MM. Jules Bechi et Nasi sont deux jeunes « soldats écrivains » qui méritent d'être cités. Ils tiennent avec un égal succès la plume et le sabre. Ils écrivent des récits qui ont le mérite d'être l'expression de « l'âme militaire » de l'Italie ; les soldats que nous présentent MM. Bechi et Nasi sont des soldats d'aujourd'hui différents de ceux d'il y a quarante ans, que M. de Amicis a si merveilleusement animés à nos yeux. La fonction de l'armée italienne — vivant dans une société qui travaille et progresse, évolue — est différente de celle de l'armée d'autrefois vivant dans une société qui luttait pour son droit à la vie. MM. Bechi et Nasi l'ont compris : ils peignent parfois avec bonheur, toujours avec sincérité, la psychologie militaire de l'Italie contemporaine.

Le public italien lit aussi *le Fils du grenadier* de M. Tito Gironi (1903). C'est l'histoire d'un simple soldat qui, par son courage indomptable, arrive à gagner sur le champ de bataille les insignes d'officier.

CHAPITRE IV

LA CRISE DE L'UNITÉ

Les scènes de la *Vie militaire*, les jolis récits de *Cœur*, les souvenirs de voyage rapportés par M. de Amicis de ses promenades à travers le monde, ne sont encore, en réalité, que des aquarelles, des silhouettes et des croquis d'album. La minute n'est pas encore venue où — entre la confusion d'un roman à la Nievo, qui est une tranche d'annales, et les études d'après nature d'un de Amicis, — peut trouver place l'œuvre romanesque vraiment « une », construite sur un des plans qui témoignent de la maturité d'une littérature.

C'est que le fond et la forme manquent encore sous les pas et sous la main des artistes doués qui, en Italie, aspirent à créer des œuvres originales et durables.

La vie intellectuelle de ce pays est à ce moment-là une attente après l'effort matériel et moral qui vient

d'aboutir à la prise de Rome et qui créera vraiment « l'unité » italienne, en replaçant la pensée là où est le cerveau de la péninsule.

Mais de quelque enthousiasme qu'ait été salué le coup d'audace patriotique qui a fait l'Italie « une », on ne doit pas être surpris qu'il n'ait pas été suivi immédiatement d'un de ces renouveaux littéraires par où l'on peut juger qu'un peuple unifié oublie ses petits intérêts locaux afin de vibrer à l'unisson.

Au lendemain de 1870, la situation n'était pas la même en Italie et en France. Nous autres, nous n'avions pour sentir les mêmes choses en commun, qu'à rentrer dans l'union ancienne. De l'autre côté des Alpes, la victoire allait inaugurer une série de transformations où il fallait que la masse des intérêts particuliers se sacrifiât dans l'intérêt total. Tous les rouages compliqués dont avaient vécu les petits États ne pouvaient s'arrêter brusquement sans causer d'innombrables misères, matérielles et morales. Or, à cette minute difficile, les nouveaux unis ne trouvaient même pas à leur disposition, pour se concerter entre eux, une langue qui fût, dans la péninsule, d'un emploi général.

Il est impossible d'imaginer des circonstances plus défavorables que cette désunion sur le fond, et cette impossibilité de s'entendre dans la forme, pour la production d'une littérature de quelque envergure. Il faut attendre que les bases mêmes de l'éducation nationale soient renouvelées, qu'une orientation libérale succède au parti pris d'oppression, que l'Autriche avait fait

peser sur ses sujets italiens de tout le poids d'un dogme politique fortifié des étroitesses du dogme religieux. Or, ce n'est pas impunément qu'une génération a été ainsi élevée comme dans une cave. Lorsque soudain on la conduit à la lumière, elle est éblouie, elle cligne des yeux, elle n'a pas la force de contempler les aspects nouveaux qu'on lui présente.

Ce fut en maint endroit, en Italie, le cas pour le peuple. « L'unité » lui apparaissait comme un monstre formidable par lequel il craignait d'être dévoré. D'autre part, on avait une tendance à s'insurger contre les mesures qui sacrifiaient le particularisme de la coutume, au profit des exigences générales de la loi nouvelle. Il semble bien que des sociétés secrètes comme la « Maffia » sicilienne, le « Camorra » de Naples, se soient développés à la faveur de ces appréhensions du petit peuple et de ses désirs de résister à un idéal, trop haut pour devenir, du premier coup, intelligible à tous.

Dans le temps où se produisaient ces résistances que l'on pouvait nommer réactionnaires, d'autres esprits, populaires eux aussi, étaient brusquement enivrés, comme d'un vin trop fort, par la culture libérale qu'on leur versait pour la première fois. Entre les réformes dont ils entrevoyaient la nécessité, les rêves de bien-être général qui leur apparaissaient comme la conséquence logique de l'état de choses nouveau et la réalisation de ces beaux songes, ils n'apercevaient que l'épaisseur des égoïsmes de classe, des lenteurs voulues et calculées. C'est sans doute dans ces dispositions qu'il faut chercher l'origine des mouvements socia-

listes, anarchistes et internationalistes qui, depuis, ont germé sur toute la surface de la péninsule.

Entre ces ignorances qui, l'une, se prenait pour la force de la tradition, l'autre pour le progrès, les ouvriers de l'Unité étaient pris comme entre deux feux. Ils méritaient la victoire et ils l'ont gagnée à la fin. Mais ce ne fut point un miraculeux changement à vue opéré du jour au lendemain dans la vie de l'Italie moderne. Là comme partout il n'y eut de durable que ce qui parvint à s'asseoir sur une évolution complète. L'examen attentif de la production littéraire italienne pendant ces périodes troublées indique qu'il ne fallut pas moins de trente années à l'Italie pour passer du goût qu'elle avait, de se distraire dans des traductions et des fantaisies, au noble désir d'engendrer, elle-même, une littérature forte et originale.

L'aventure du poète Lorenzo Stecchetti (Guerini), que nous avons contée ailleurs [1], est une indication, à la fois divertissante et mélancolique, de la difficulté que l'Italie éprouva à prendre conscience de son jeune et naissant génie littéraire. Il fallut que Stecchetti usât de supercherie, qu'il créât, de toutes pièces, un personnage imaginaire dont il fit ce héros romanesque : un poète qui meurt à vingt ans touché par une langueur secrète — afin que l'Italie consentît à admettre, à admirer, l'originalité réelle de l'œuvre d'un de ses enfants.

Mais la leçon ne fut pas perdue, elle dissipa les

1. Voir notre : *Poésie italienne contemporaine.*

inquiétudes. On reconnut que si, pendant trois ou quatre lustres, on avait été trop occupé à réaliser la destinée nationale pour trouver le temps de s'analyser, que si la vie sociale, pendant le même laps de temps, avait été trop inorganisée et vacillante pour qu'on eût intérêt à faire connaissance avec elle, ces mauvais jours étaient passés. On se décida à ouvrir les yeux et les oreilles.

Sur les ruines de l'Italie antique et de l'Italie moyennageuse, l'Italie moderne montait à la vie avec la rapidité d'un beau songe. Les enfants qui, à l'école primaire, avaient lu, en bon italien, les récits de M. de Amicis devenaient présentement des hommes. Ils ne parlaient plus le patois, ils lisaient les journaux politiques écrits dans la langue nationale, ils envoyaient au Parlement des députés capables de défendre contre le vieux particularisme les intérêts généraux de la nation. Le moment était favorable aux écrivains, qui se sentaient la vigueur nécessaire, pour donner une forme italienne aux efforts de l'esprit nouveau.

Cette minute de joie morale qui, sur le terrain littéraire depuis si longtemps en friche, va produire, presque du jour au lendemain, des œuvres exubérantes de vie, surprend l'esprit italien partagé entre deux états d'âme. Alors même que, pour des raisons de patriotisme éclairé, elle a marché à l'assaut de Rome et installé le Roi dans la vieille capitale du Pape, l'Italie est restée, pour une part, une terre religieuse. Cela tient, entre mille autres causes, historiques, politiques et accidentelles — à la beauté du climat qui porte l'homme à joindre les mains pour remercier cette Pro-

vidence qui lui a réservé sur la surface de la terre une si bonne part de lumière et de fécondité.

Cette Italie-là n'a pas encore fini de se complaire dans la conception « Manzonienne » du monde, qui fait intervenir Dieu, sous la figure de la Providence, dans les plus petits détails de la vie. Et il faut reconnaître qu'à supposer qu'une telle conception soit endormeuse d'énergies, elle ajoute une grâce, de la douceur, aux petits événements de l'existence quotidienne. Nous aurons l'occasion de voir, au cours de ces pages, que ce mouvement « Manzonien » mûrit, s'épanouit sous nos yeux mêmes, comme dans une gloire d'apothéose, en l'œuvre lumineuse et sincère du romancier chrétien Antonio Fogazzaro. Avec lui l'école « Manzonienne » finira de gravir la montagne au sommet de laquelle elle espérait toucher Dieu comme avec la main. Elle ne saurait monter plus haut désormais ni aller plus loin dans cette voie, puisque, devant elle, c'est, à pic, la coupure de l'abîme, le saut dans la philosophie religieuse.

Or, ce que l'on aperçoit, à vol d'oiseau, du sommet de ces hauteurs périlleuses, — pareil aux richesses de la « Terre de Labour » qui se déroule au pied du mont Cassin, — c'est le Champ du Travail et de la Pensée de l'Italie moderne, qui bâtit des villes, des écoles, des usines, qui trace des chemins de fer, qui met le sol en culture, qui est décidée à s'occuper des choses « de la terre », à saisir toute « réalité » dans des mains adroites et laborieuses.

Peu importe, qu'afin de marquer qu'elle ne veut plus copier personne, mais créer, avec ses ressources

originales, une littérature terrienne, la jeune école italienne écarte l'étiquette de « naturaliste » qui évoque le souvenir écrasant de Zola, et préfère se dire « vériste ». Ceci est une question de mots. Ce qui est remarquable, c'est que, « vériste » ou « naturaliste », elle est décidée à se nourrir, non plus de traductions, non plus d'imitations, mais de faits directement observés, et de réalités exclusivement italiennes.

CHAPITRE V

GIROLAMO ROVETTA[1]

On ne s'étonnera point de trouver le nom M. de Rovetta au bas de ces lignes, où l'on s'est efforcé d'apercevoir, comme à vol d'oiseau, les deux versants, si l'on peut dire, du Roman italien contemporain. C'est qu'il existe — à côté des variétés de récits romanesques caractérisés dont la critique fait remonter les origines jusqu'à Boccace — un autre type de roman, moderne celui-là, et certainement bâtard, qui circule au pied des littératures comme un canal au travers d'un faubourg. On l'a baptisé du nom de « roman-feuilleton ». C'est en France qu'il a trouvé sa formule la plus heureuse. Si l'on parcourt, en effet, les journaux d'Europe et d'Amérique, on trouve, traduites et publiées en toutes les langues dans leurs rez-de-chaussées, les œuvres des Dumas père, des d'Ennery, des Decourcelles, des Jules Mary, etc.

L'Italie est sans doute le pays où ces productions

1. Girolamo Rovetta, né à Brescia, en 1853.

françaises d'un genre si spécial ont trouvé l'accueil le plus favorable.

Ce serait être injuste pour M. Rovetta de dire qu'il a uniquement aspiré à substituer des romans-feuilletons italiens, dans les journaux d'Italie, aux romans-feuilletons de nation étrangère.

L'auteur de *l'Idole* et de la *Mater Dolorosa* s'asseoit toujours devant sa table avec l'intention d'écrire un récit rigoureusement littéraire, avec le sentiment qu'il a conçu vrai et grand, avec le noble espoir que ses forces ne le trahiront point en chemin pour exécuter, dans une belle tenue d'art, l'œuvre nouvelle dont il est hanté. Malheureusement un génie trop italien, qui s'appelle le démon de la facilité, est debout derrière lui pendant qu'il écrit. Virgile devient Ovide. Une espèce de hâte fébrile égare l'auteur à travers les complications de l'intrigue : ses personnages l'y suivent ; ils finissent par ne plus être que les acteurs d'une pièce que Rovetta joue au public. Et c'est pourquoi les créations de cet écrivain approchent davantage de la perfection littéraire lorsque c'est sur les planches qu'elles se meuvent, entre les artifices de la mise en scène, les jolis mensonges du décor et de l'éclairage — que dans le tête à tête du livre, où l'auteur et le lecteur sont seuls l'un en face de l'autre[1].

Nous rappellerons ici, d'un mot, l'histoire de cet aïeul de Rovetta qui fut un si grand fusilleur d'Autrichiens que ses adversaires avaient mis sa tête à prix. N'était-elle point née pour être la grand-mère d'un auteur

1. Voir notre : *Théatre italien contemporain.*

dramatique, la femme énergique, vaillante épouse de ce patriote, qui, un jour d'assaut, ayant caché son mari dans la cheminée, osa dire aux soldats autrichiens :

« Si vous croyez que quelqu'un s'est réfugié là-dedans, allumez du feu ! »

Il n'est pas surprenant que l'on ait le goût de tenir le public en suspens, par des coups de théâtre, quand on trouve des pages si tragiques dans ses souvenirs de famille. D'autre part, la vie clémente devait fournir à Girolamo Rovetta l'occasion d'assister personnellement à une subtile et élégante comédie mondaine.

Sa mère, veuve dans un temps où elle avait gardé les charmes de la beauté, était riche de façon à pouvoir réunir autour d'elle, dans le cadre d'un château seigneurial « la fine fleur de l'émigration vénitienne ». On voyait aussi chez elle les hommes les plus distingués de la Lombardie, des personnages comme Alleardi ; Zanardelli, le futur homme politique ; le financier Gerardi, le baron Guiliano, ministre de l'instruction publique ; des écrivains du mérite de Betteloni, Faccioli, Capetti, Biadego.

Le mariage de cette belle personne avec le comte Pellegrini et son installation à Vérone ne fut, pour elle, qu'une occasion de gâter davantage son fils unique, ce cher Girolamo, qu'elle sentait avec joie si vif, si brillant, si heureurement doué.

Il n'y a pas de doute que, dans ce milieu raffiné, l'adolescent n'ait fait une ample moisson d'observa-

tions. Il y prit sûrement le goût des nuances, mais il y contracta aussi l'habitude de ne pas contrôler son imagination, les éclats de sa fantaisie : tout ce qu'il disait ou faisait était, d'avance, assuré d'un brillant accueil.

Tout cela a contribué à marquer l'œuvre de M. Rovetta des caractères, qui lui donnent sa valeur, et qui découvrent ses faiblesses. Le jeune homme aperçut tout de suite la considérable importance du rôle que joue la passion dans la société italienne, il fut frappé de voir que cette ardeur ne connaît point de difficultés et qu'elle assemble les plus surprenants disparates ; l'amour lui apparut comme une source inépuisable d'observations gracieuses et comiques.

L'amertume secrète que Rovetta, enfant gâté, éprouva après ses joyeux débuts, quand il s'aperçut que la critique est plus sévère à un homme de lettres qu'un cercle mondain à un adolescent heureux, eut de l'influence sur son talent. Il sentit alors, dans le secret de son cœur, le vide d'une existence brillante, traversée de prodigalités, de duels, de fantaisies, d'amoureuses folies, de déceptions sentimentales. Et toutes ces circonstances ont contribué à imprimer à l'œuvre du romancier ce sceau d'ironie qui chez lui déconcerte.

La faiblesse de Rovetta est de n'avoir jamais découvert si, au bout du compte, il est pessimiste ou idéaliste, romantique ou classique, vériste ou manzonien, romancier ou auteur dramatique, peintre de caractères ou sertisseur d'intrigues. Il hésite au milieu de tout cela, sans choix, tantôt au gré de son plaisir, tantôt

pour satisfaire aux exigences du public, ou simplement pour porter, en mondain, en jeune ou en vieux beau, la mode du jour. Pourtant, il faut apercevoir sous ces critiques la force de cette merveilleuse juvénilité du génie italien qui, après *Aïda*, a permis à un Verdi d'écrire *Falstaff*.

Bien que dans les livres de M. Rovetta comme dans les feuilletons et même dans les romans les plus distingués de notre temps, l'on rencontre un grand nombre de personnes « titrées », c'est dans la bourgeoisie italienne contemporaine, que Rovetta a cherché ses personnages, ses marionnettes. Or, l'aventure de cette bourgeoisie que Rovetta a portraiturée en vingt-trois pièces de théâtre et douze romans, sans compter les nouvelles, est celle de toutes les sociétés qui, longtemps contraintes, accèdent à la liberté, au bien-être, à l'argent. Elles présentent toujours à leur surface une explosion de passions qui sont plus violentes que raffinées ; elles ressemblent à ces bulles d'air qui viennent crever à la surface de l'eau quand on a un peu remué la vase du fond. Ces mœurs de parvenus, voyantes et brutales, ont quelque chose de l'ivresse brusque qui après un souper tourne la tête à des convives demeurés trop longtemps à jeun. Elles sont, pour les écrivains qui se plaisent aux contrastes en grand relief, une matière d'observations abondante et facile.

A prendre une telle société pour modèle, on court le risque de peindre les passions dans ce qu'elles ont de général et d'abstrait, plutôt qu'on ne réussit à créer des types bien individuels et vivants. Rovetta devait tomber dans cet excès ; il y apportait toutefois les rares qua-

lités qu'il tenait de sa race, de son éducation. Ce sont là des privilèges qui manquèrent à tant d'autres dont les noms sont chez nous, sinon illustres, du moins fameux. C'est pourquoi dans le temps même où ce romancier dramaturge apparaît, au théâtre aussi bien que dans le livre, un analyste superficiel des « caractères », il séduit le spectateur et le lecteur par sa peinture excellente des « milieux ».

Un roman qui a pour titre : *Mater Dolorosa,* mit tout d'abord M. Rovetta en lumière. Du jour au lendemain, cette « mère douloureuse » lui conquit les femmes. Elles sentirent qu'il les aimait, avec un merveilleux parti pris, et que nul scrupule d'artiste ne l'arrêterait dans la volonté où il était de les idéaliser, de les apercevoir sous des traits angéliques.

La « mère douloureuse », c'est la duchesse Marie Deleda. Elle a trente-cinq ans, c'est une fleur qui est devenue fruit. Ceux qui la connaissent supposent qu'elle est froide comme un marbre, puisqu'elle résiste à la séduction du mari qu'elle a, et que tout le monde lui envie ; elle seule le regarde avec des yeux sévères. Pourtant elle ne le trompe point.

Comme toujours l'opinion publique s'égare. Cet homme charmant dans le monde est, chez lui, un égoïste laid et lâche. Sa sensualité incertaine n'a su ni s'attacher à la duchesse Maria ni se détacher d'elle. Elle est une de ses fantaisies, et cela répugne à cette noble femme dont les puissances d'amour s'enveloppent de pudeur. D'ailleurs, la duchesse Maria aime, depuis l'enfance : elle nourrit un amour silencieux et obstiné pour le comte Georgio della Valle. Jamais elle n'a

rien laissé deviner de son secret, même à celui qui est l'objet de sa tendresse, et qui appartient à cette espèce d'homme qui, pour s'enflammer, attend de la femme une première avance.

Cependant le duc Deleda met le comble à ses inélégances conjugales par un éclat qui est de taille à révolter sa femme et à la décider à mettre enfin son sentiment en liberté. Mais quelle n'est pas, à cette minute, la douleur de la duchesse Maria ! Un homme s'offre pour servir de médiateur entre elle et son indigne mari, et c'est précisément l'ami de la maison, ce comte Georgio della Valle que secrètement Maria adore. Le coup est rude, il décide du destin de la pauvre amoureuse. La duchesse quitte la ville, la société mondaine où elle a tant souffert, elle se réfugie dans une solitude où elle donnera ce but à son existence : élever l'enfant qui est l'unique joie de son mariage.

Cette hautaine amoureuse est incapable de se mentir à soi-même. On ne l'entendra pas accabler ce qu'elle aurait chéri, on ne la verra pas non plus se draper de dévotion mystique. Trop ardente pour oublier, trop digne pour s'abandonner, elle assiste désormais à la vie plus qu'elle n'y prend part. Elle fait, avec un détachement gracieux et las, les gestes de sa condition, elle est marquée du sceau des mélancolies inconsolables. On l'appelle en souriant : la Madone de Neige. Et les railleurs demi-charmés, demi-indifférents, qui la baptisent ainsi ne soupçonnent point que cette neige brûle, que l'amour dont cette femme est l'enveloppe vibrante a pris, dans la retraite du souvenir, la splendeur d'un idéal.

Mais le roman ne s'appelle pas « l'Amante incomprise » ; c'est une « Mère douloureuse » que Rovetta a voulu peindre. L'instrument de ses pires douleurs sera donc cette fille unique que la Madone de Neige élève avec tant de tendresse.

La petite Lalla a sans doute pris à sa mère des puissances d'ardeurs contenues, mais c'est du duc qu'elle tient son caractère et ses penchants. De son père, elle a hérité le charme inquiétant, le goût du mensonge, la volonté de plaire à tous. A quatorze ans de malignes curiosités annoncent déjà en elle une femme qui sera perverse. Cela va de la parole aux regards et aux gestes, tous ses artifices sont combinés pour susciter, autour d'elle, des passions qu'elle se promet bien de ne point partager.

La première victime de cette jeune coquette est un certain Frascolini, beau garçon, quelque peu populaire et prétentieux, qui se croit doué pour les lettres, et qui ose faire l'offrande de son génie plébéien à la petite duchesse.

Le jour où Lalla quittera la campagne pour retourner à la ville, elle rompra sans un scrupule, l'intrigue ébauchée pour son amusement.

La logique de l'auteur et les nécessités du genre exigent que la vie mette en présence la jeune et vicieuse Lalla et l'homme que sa mère aime : le comte Giorgio della Valle.

Ce qui est distingué dans l'effort du romancier italien, c'est l'analyse des sentiments de Lalla et de ceux de Giorgio. A cette minute, évidemment, le comte della Valle est un peu mûr pour séduire, par sa seule appa-

rence, une jeune fille aussi informée que Lalla. S'il lui plaît, c'est qu'il est l'objet des attentions, des délicatesses d'une petite cour formée par les femmes avec lesquelles Lalla et sa mère sont en relations. La jalouse jeune fille est née pour aimer ce que les autres femmes aiment, avec l'espérance de se faire préférer. Le goût qu'elle a de séduire le comte della Valle jusqu'à se faire épouser, la porte à feindre de la naïveté, de la pudeur, de la sentimentalité candide. Ainsi, elle arrive à ses fins. L'honnête et noble Giorgio tombe éperdument amoureux de la petite coquette. La pauvre duchesse Maria ne peut ni ne veut avouer son secret, elle est contrainte de donner son enfant unique à l'homme qu'elle a toujours aimé elle-même et que sans doute elle aimera toujours. Elle connaîtra cependant que cette souffrance n'est pas le pire supplice que le destin lui réserve et que, si les joies amoureuses de sa fille lui sont cruelles, il lui sera encore plus insupportable de constater que Lalla ne s'y fixe point, qu'elle les a voulues pour les gâcher, en fille trop légitime de son père.

M. Rovetta a été, en quelques endroits, supérieur dans la façon dont il a analysé les sentiments et les instincts de la jeune Lalla. Elle a le sang calme, les nerfs tranquilles. C'est son imagination qui est perverse. Pour elle l'amour est une occasion de se donner tour à tour la comédie et la tragédie. Son mari est libéral et refuse d'aller à la messe ? Elle lui ferme la chambre conjugale jusqu'à ce qu'il lui ait cédé sur ce point ; sur tous les autres, elle veut être suivie également dans ses contradictions, dans ses caprices. De

l'infidélité proprement dite, qu'elle n'a pas encore commise, elle sent qu'elle goûtera surtout l'excitation et les intrigues. Son honnêteté transitoire est un appât qu'elle réserve, pour donner encore plus de prix à sa défaillance le jour où elle rencontrera un maître.

Ce maître entre en scène sous les traits du marquis Vare. C'est un gentilhomme dans la quarantaine qui porte beau, qui est endetté, charmant, spirituel et sceptique. Les femmes l'adorent pour ses vices brillants. Pour la première fois, Lalla éprouve, devant ce Don Juan si conscient de sa puissance, un indéfinissable sentiment de crainte. Et puis, elle est vicieuse : elle a entendu chuchoter cette calomnie, que Vare aurait été, autrefois, l'amant de sa mère à elle, la Madone de Neige... Lalla s'abandonne donc, mais pour se détacher bientôt, car ce qu'elle avait pris pour de l'amour n'était encore une fois que de la curiosité malsaine. Sa rupture correspond d'ailleurs avec l'écroulement de cette vie factice que Vare soutenait, tant bien que mal, depuis des années. Des créanciers trop longtemps bafoués exécutent Vare. On saisit tout ce qui lui appartient. Lalla est folle de terreur en pensant que dans les tiroirs de Vare les records vont trouver des billets d'amour, des pages de sensualité affolée, qu'elle lui a écrites! Elle veut rentrer en possession de ses lettres à tout prix. Malgré le péril, elle se dispose à aller les chercher chez son amant. Il est trop tard. Une lettre anonyme, écrite par le bellâtre de province, ce méchant poète que Lalla a autrefois maltraité et qui se venge, informe Giorgio des écarts de sa femme. Le mari en aura le cœur net. Il s'installera à la fenêtre

d'une maison qui fait face au logis de l'amant : de là il épiera sa femme. Lalla, qui est avertie, qui ne sait plus à qui se vouer, court à sa mère.

C'est ici que l'auteur nous induit dans des complications d'intrigues qui auraient été chères à d'Ennery et qui font penser à sa *Martyre*. La Mater Dolorosa décide de se dévouer. C'est elle qui va chez cet amant de Lalla, si indigne, qu'il est capable de spéculer sur les lettres d'une femme. Elle se les fait rendre.

Mais voici qu'au sortir de cette maison maudite la Madone de Neige est vue par le mari de sa fille, par Giorgio della Valle, le seul homme qu'elle-même ait jamais aimé. Elle s'est exposée à la douleur d'être méprisée à ce point, que Giorgio, persuadé que la mère de Lalla est bien la maîtresse de Vare, ne permettra plus à sa jeune femme de fréquenter celle qu'il juge indigne.

Le romancier a voulu qu'un tel sacrifice d'amour maternel ne fût pas perdu. On ne sait si c'est une concession qu'il fait à la moralité du récit, ou s'il croit à la possibilité de transformer en bien une nature aussi perverse que celle de Lalla. Quoi qu'il en soit, le remords s'éveille, pour la première fois, chez cette inconsciente. Les respects même, dont son mari l'entoure pour se faire pardonner d'avoir pu, une seconde, croire à son infidélité, la troublent. Et puis, est-ce bien Giorgio qui est le père de l'enfant qu'elle porte, ou bien l'autre, celui qui voulait trafiquer de ses lettres?

La mort qui surprend Lalla au milieu de ses couches vient l'affranchir d'une vie qu'elle a gâchée. Du moins ne veut-elle pas emporter dans la tombe le secret du

pire de ses péchés : l'abus qu'elle a fait de la tendresse maternelle. Elle avoue à son mari le secret redoutable et elle meurt sans avoir reçu son pardon d'un homme transporté de colère, de désespoir et de dégoût.

De son côté, la duchesse Maria ne survivra pas à tant d'épreuves. La certitude qu'elle encourait le mépris de ce Giorgio tant adoré, l'a accablée. Toutefois, elle veut, en mourant, apporter à sa fille, morte, ce pardon qu'a refusé un mari outragé. Elle fait appeler Giorgio à son chevet d'agonie, elle lui dit le dernier vœu de son cœur de mère. Il s'incline sur la mourante, et dans la révélation soudaine, trop tardive, de l'amour tel qu'il l'avait rêvé et qu'il n'a point connu, il murmure en un sanglot :

« Je lui pardonne, Maria ! Je lui pardonne pour l'amour de toi !... »

On pourrait rester sur ces larmes, mais Rovetta se souvient qu'il n'est pas seulement un auteur sentimental, mais aussi un philosophe ironique, il ajoute donc un post-scriptum railleur, à cette histoire d'une martyre. Il tient à nous apprendre que le père de Lalla, le duc Deleda, qui ne se sent pas né pour les deuils éter nels, demande en mariage, à un sénateur de ses amis, la main d'une jeune fille, sa pupille, dont les formes fraîches et pleines troublent, depuis longtemps, le vieux jouisseur. D'ailleurs, le duc se propose de former lui-même son petit-fils orphelin, cet enfant de Lalla dont le comte della Valle ne veut pas se charger. Point de doute qu'avec un tel éducateur le fils de Lalla ne tourne plus mal encore que sa mère.

Un autre roman de Rovetta : *Loulou*, n'est pas moins attachant, mais guère plus fondé en vérité psychologique que le précédent. On y voit encore une jeune fille amoureuse d'un homme sensiblement plus âgé qu'elle, mais, cette fois, la jeune fille est délicieusement virginale et honnête.

Est-ce le succès que M. Rovetta a touché avec ses deux premiers livres, ou un penchant secret, qui porte cet écrivain à courber toutes ses héroïnes sous la même loi sentimentale ? En tout cas Emma, la jeune fille idéaliste et romanesque de son roman de *l'Idole*, n'échappe pas à cette fatalité qui pèse sur ses aînées. L'objet de son choix, celui qui est son « Idole », Giordano Mari est un conférencier et un mondain. Il va d'une ville à l'autre débitant avec succès des conférences dont le fond est scientifique, la forme poétique et vibrante. Il a de la prestance, de l'éclat dans le regard, de l'ampleur dans le geste, de la musique dans la voix. Il s'émeut comme un comédien parfait. Il est le « ténor » en vedette de la conférence philosophique. Comment la jeune Emma devinerait-elle que, sous ces apparences, Giordano n'est qu'égoïsme, fourberie, platitude ?

Ce n'est point pour conquérir les foules aux doctrines philosophiques dont il s'est fait l'apôtre que ce comédien de la parole aborde la tribune. Il compte qu'un jour quelque auditrice, peut-être jeune et belle, en tous les cas riche, se laissera envelopper dans ses périodes oratoires et qu'un confortable mariage lui préparera les invalides auxquels il aspire.

Et les choses tournent comme il l'a souhaité. La petite

milanaise intelligente et fine, mais naïve, qu'est Emma, subit le charme extérieur de cette voix et de cette pensée simili-philosophique. La résistance bourgeoise des parents de la jeune fille qui, eux, flairent l'aventurier, avive l'amour de la romanesque Emma. La comédie de délicatesse que Giordano lui joue alors achève de l'affoler : elle mourra ou elle épousera son « Idole ». Les pauvres parents préfèrent encore qu'elle épouse ; mais l'événement ne tarde point à leur donner raison contre leur fille chérie.

Du jour où Giordano est installé dans l'union rêvée, il ne prend pas la peine de soutenir plus longtemps un rôle. Il apparaît tel qu'il est, cynique, médiocrement intelligent, en tous cas dépourvu de délicatesse. De plus, cet orateur est un plagiaire : il trouve moyen de s'approprier et de publier, sous son nom, un travail historique qu'un cousin d'Emma avait préparé avec une tendresse scrupuleuse d'amateur savant.

Cette fraude qu'elle découvre, commence à éveiller les angoisses d'Emma. D'ailleurs son mari n'essaye même plus de la leurrer en la grisant d'amour. Sa quarantaine lasse évite les tête à tête. Une découverte atroce porte le dernier coup à l'amour chancelant de la jeune femme : dans un paquet de vieux livres que son mari a autrefois annotés, elle trouve un recueil de lettres d'Ugo Foscolo ; elle les lit et pousse un cri : tous les billets d'amour que Giordano lui a écrits au cours de leurs fiançailles, toutes ces pages brûlantes, qu'il lui a adressées et dont elle a perdu la raison, c'est là que « l'Idole » les a trouvées et copiées cyniquement ! Perdue de honte, Emma quitte la maison. N'osant venir apporter sa

désillusion à ses parents, elle va chercher refuge chez le cousin lettré et artiste que Giordano a dupé et frustré. Une maladie grave du jeune homme lui réserve, au chevet de ce cher parent, une place naturelle, où sa délicatesse trouvera son emploi.

Or l'auteur, qui aime son héroïne, nous fait entendre suffisamment que le mal dont souffre le cousin est surtout une misère d'âme. Ce jeune homme a secrètement pâti des distractions de cette Emma, qu'il a toujours idolâtrée, et dont il fera sa compagne après qu'elle aura abandonné ses rentes à l'égoïsme du mari.

C'est que Rovetta paraît conserver, pour cet escroc sentimental, un coin de faiblesse : il tient à lui faire une vieillesse heureuse grâce à la fortune d'Emma et aux consolations efficaces de veuves très mûres, qui plaignent un aussi grand homme d'avoir été incompris par une petite bourgeoise, si inférieure à ses mérites.

On peut, sans faire tort à M. Rovetta, mentionner seulement son roman : *le Premier Amant*, pour parler longuement de la *Baraonda*, le dernier de ses volumes, où il se peint tel qu'il est aujourd'hui, dans l'éclat, le charme, les faiblesses et la maturité de son talent.

Le titre du livre emprunté à la langue portugaise (*Barahaunda*) symbolise, aux yeux du romancier italien, le monde moderne des affaires. Milan, la ville la plus commerçante d'Italie, offrait ici ses décors, ses types. Et vraiment M. Rovetta a été heureux dans la peinture de ces milieux, dans le dessin, le relief et le coloris de ces personnages. Il a conduit son intrigue avec l'habileté d'un dramaturge feuilletoniste qui sait découper son action en péripéties et en tableaux. Que manque-t-il

donc à la *Baraonda* pour être une œuvre vraiment supérieure et qui mérite de vivre, à l'ombre des créations que le même sujet inspira à Balzac et à Zola ?

Le péché du livre de M. Rovetta est qu'il ne s'achève pas en synthèse. Il n'apporte point, en des âmes, le résumé d'un type, ni, dans les faits, le résumé d'une heure sociale.

Ce n'est pas seulement le roman de M. Rovetta, mais les personnages qui sont, pour la critique, un objet successif d'espérance et puis de déception. Le héros du livre, le brasseur d'affaires, l'aigrefin Mathieu Cantasirena, est peint au début de l'œuvre en traits vivants ; mais, à mesure qu'il avance au travers de l'action, il se défait, se désagrège, perd sa consistance et finit par ne plus être, aux mains de son créateur, qu'un automate de feuilleton.

Ce Cantasirena est un petit parent de notre Mme Humbert. Criblé de dettes, harcelé de créanciers, il se soutient par son arrogance, son audace et ses intrigues. N'arrive-t-il point à tirer argent de ses créanciers eux-mêmes ? Ne compte-t-il par sur les sommes qu'il leur a arrachées pour se remettre à flot, les payer, au moins les faire taire, et s'enrichir lui-même ? Dans ce jeu, il a pour complices deux jeunes personnes, Nora et Lise, qui passent pour ses filles, qui sont peut-être ses nièces, et qui emplissent tout le roman du froufrou de leurs jupes.

La belle Nora est un merveilleux appât accroché à l'hameçon de Cantasirena. Il se sert d'elle pour affoler un fils de famille : Pierre Laner, que l'on ruine et qu'on abandonne sitôt qu'on l'a dépouillé. Nora n'est pas

faite pour épouser un roturier : il lui faut, au bras d'un « noble », une entrée légale dans les salons de l'aristocratie milanaise. C'est donc sur un autre innocent, le duc de Casalbara, qu'elle jette son dévolu et qu'elle épouse. Toutefois, l'esprit d'intrigue est chez Nora plus vif que tout autre goût. Elle ne parvient pas à se fixer dans sa situation nouvelle. Sous sa couronne de duchesse, elle est restée la complice du vieux Cantasirena. C'est pour lui qu'elle travaille, et si efficacement, que son mariage s'effondre. Le romancier qui, sous le masque de Nora, voulait peindre une fille perdue, l'a rendue à cette minute amoureuse de ce Laner qu'elle a autrefois réduit au désespoir ; mais il va de soi que l'amour ne transforme point Nora. Celui à qui elle rapporte sa beauté et, semble-t-il, son cœur doit la payer d'une aveugle obéissance. Or, obéir à Nora, c'est se faire partenaire d'infamies. Le pauvre Laner l'apprend à ses dépens et, poussé à bout, il se suicide.

La seconde nièce de Cantasinera, Lise, est d'une autre façon monstrueuse. Difforme physiquement et moralement, elle trouve moyen d'épouser Laner entre la première liaison qu'il a avec sa sœur et le retour de passion où il doit trouver la mort. Pas une seconde, au cours de ces péripéties, Lise ne s'abandonne à de l'amour ou à de la jalousie vraies. Elle est, comme Nora, un pion de la partie que joue Cantasirena, et ce sont seulement les surprises de ce jeu d'aigrefin qui la passionnent.

Ce n'est pas seulement l'analyse qui, dans sa sécheresse, fait paraître les héros de la *Baraonda* moins comme des êtres de réalité, que comme des

mannequins quelque peu répugnants ou imbéciles. Les concessions que l'auteur fait trop généreusement au goût d'un certain public sont cause que, cette fois, une multitude de traits, d'observations ingénieuses et vraies, se groupent en vain autour de la maquette de ses personnages sans parvenir à leur donner la vie. On dirait des flèches que nul lien ne serre en faisceau et qui demeurent éparses sur le sol. Cela est d'autant plus regrettable qu'au milieu de ces fantoches passe un personnage secondaire, ce duc de Casalbara, l'époux de Nora qui, bien vivant celui-là et bien de terroir, rend témoignage des dons que la nature a prodigués au romancier Rovetta.

Ce noble de province dont le frère est autrefois mort au champ d'honneur, pour la défense de l'indépendance italienne, garde, de ce fait, tout le long d'une vie oisive un reflet de bravoure et de patriotisme. Il se prend lui-même pour le héros que l'opinion publique honore. Ce personnage-là est merveilleusement traité par l'auteur. Sa silhouette est dessinée avec autant d'esprit que d'acuité d'observation. Au moment même où le sens critique se révoltait devant les sacrifices que M. Rovetta fait à sa facilité et aux habitudes du public, on dirait que ce Casalbara traverse la *Baraonda* pour apaiser le lecteur. Il vient nous rappeler que le romancier auquel il doit la vie peut faire mieux que ce qu'il nous donne. Il est la preuve que l'on peut continuer d'attendre de l'auteur de *Mater Dolorosa*, le livre parfait que sa fécondité nous réserve peut-être, comme un post-scriptum, à une œuvre de transition intéressante et touffue.

CHAPITRE VI

ANTONIO FOGAZZARO[1].

Le lien qui, à travers Nievo, relie Antonio Fogazzaro à Alessandro Manzoni est, dans l'art, la préoccupation — non pas même morale, non pas même religieuse, non pas même chrétienne, — mais étroitement catholique. Une des volontés les plus nettement affirmées par le catholicisme est de résister, en ce qui le concerne, au vertige de l'évolution. Dans cette discipline, le catholicisme s'est plutôt attaché à la défense du dogme qu'à tout le reste. C'est ainsi que le jeune Antonio Fogazzaro a beau naître près d'un siècle après Manzoni, le précepteur ecclésiastique que l'on a choisi pour son éducation n'aura rien d'autre à lui enseigner ni à lui conseiller que ce que les Pères Jésuites d'autrefois enseignaient et conseillaient au jeune Alexandre Manzoni.

Ceci était nouveau dans l'aventure de Fogazzaro : à un respect total pour la religion Catholique et Romaine, ses parents unissaient ce goût inné, cette haute culture des arts que tant d'Italiens tiennent de leurs origines.

1. Antonio Fogazzaro, né à Vicence (1842).

Le père du jeune Antonio était épris de beauté latine et grecque, sa mère s'adonnait à la musique avec passion ; ce ne fut donc point par hasard, mais de propos très délibéré que, voulant remettre leur fils entre les mains d'un homme d'Eglise, ces personnes affinées arrêtèrent leur choix sur l'abbé Zanella que l'on croyait poète, parce qu'il avait publié des recueils de vers.

On aime à se représenter ce que devait être, dans ces conditions, l'éducation première de Fogazzaro. L'abbé Zanella lisait avec lui Byron et Heine ; le lettré, qu'était ce versificateur en soutane, se laissait emporter sur les ailes de ces deux puissants génies ; mais le précepteur orthodoxe que l'abbé désirait demeurer avant tout, s'arrêtait court, avec une saccade, dans ce bel élan. Il se souvenait, de tous temps, que le romantisme a été suspect au dogme par la liberté immodérée et par l'absolution de parti pris, qu'il confère aux violence de la passion.

Ce n'est pas forcer les faits de dire que, cette double tendance — goût de la beauté, inquiétude de la vie — est reflétée dans l'âme de l'élève que l'abbé Zanella forma, avec tant de précautions pieuses. Loin de diminuer l'originalité naturelle du jeune Antonio, il semble qu'elle y ait ajouté une intensité dans les sentiments et la pensée que l'éducation apporte au tempérament fort, quand, au lieu de le combattre, elle le pousse au relief complet de ses dispositions innées.

Les parents de Fogazzaro étaient d'avis que les « humanités » ne peuvent s'achever que par un enseignement public. Ils envoyèrent donc leur fils, avec un léger tremblement de cœur, à l'Université de Turin. Là, le jeune homme trouva un état d'esprit sensible-

ment différent des préjugés provinciaux qui gouvernaient la petite ville de Vicence où il avait grandi. D'autre part, l'étude de la jurisprudence, des mathématiques, surtout des sciences naturelles auxquelles il s'adonna avec la fougue d'une intelligence vive et d'un tempérament passionné, lui ouvrit, sur le monde et sur la réalité des choses, une fenêtre, pour lui nouvelle, par laquelle il regardait, avec un mélange de curiosité ardente, d'inquiétude et de vertige.

Le premier effet de ce choc fut de plonger Antonio dans l'incertitude, à cette minute où il avait à choisir une carrière. Tout bien considéré, il jugea qu'il ne se sentait de vocation certaine que pour la poésie. Il ne se trompait point : Fogazzaro a pu écrire en prose, se brouiller avec l'orthodoxie, se raccommoder avec elle, se soumettre, commenter sa soumission, il est surtout demeuré un poète. Sa religion même revêt une forme poétique ; sa ferveur religieuse a tous les caractères de l'extase lyrique. C'est par le chemin de la beauté, beaucoup plus que par l'escalier raide de la discipline, que Fogazzaro monte vers le divin.

Comme M. Coppée dans *le Passant*, le romancier italien a donné, dès sa première heure, dans le délicat et délicieux petit roman en vers qui se nomme *Miranda* (1874), la mesure de ses délicatesses de sentiment et de pensée. Il a eu la sagesse supérieure de ne point chercher ses inspirations hors du cercle de la vie de l'étudiant, qu'il était à cette minute. Il nous interdit, sans doute, de nous demander si cette gracieuse histoire de la petite amoureuse provinciale, qui meurt parce qu'elle est abandonnée par son fiancé, un étudiant

devenu poète, est une pure imagination d'artiste ou si elle reflète un fond de réalité observée, un souvenir personnel ? Le fait est que, dès cette première œuvre, Fogazzaro apparaît préoccupé de l'opposition qui existe entre l'amour tout pur, noble, angélique, et la passion dont on brûle au milieu de multiples douleurs. Or, comme cette fois, son amoureuse n'est pas une femme éveillée à l'amour des sens, mais une jeune fille, chaste d'âme et de pensée, on peut dire que jamais la thèse chère à l'artiste ne s'est produite avec plus d'émotion et d'éclat. Aussi, dans cette apothéose, où toutes les figures de femmes qu'un romancier a créées de ses rêves s'assemblent, afin de témoigner de leur gratitude à celui qui les tira du néant, Miranda demeure peut-être la plus digne de présenter, au maître Fogazzaro, la branche de lys enlacée de lauriers.

Le romancier eut cette fortune exceptionnellemment heureuse : loin de combattre sa vocation d'artiste, ses parents s'accordèrent à reconnaître qu'il était doué : ils lui permirent de suivre en paix le chemin de sa rêverie. Cette complaisance a eu de l'influence sur l'ultérieure destinée de celui qui, un jour, devait écrire *le Saint*. L'indulgence des siens le laissait seul en face de lui-même. Il n'avait donc qu'à se livrer à ses « voix intérieures ». Elles parlaient au-dedans de lui en tumulte.

Le succès de *Miranda* avait pu flatter son jeune amour-propre de poète, mais son esprit demeurait inquiet. Ce n'était pas vainement qu'il était venu étudier à Turin avec des avocats, des futurs médecins, des

hommes de science. Sans se mentir à soi-même, Fogazzaro ne pouvait plus s'en tenir aux sécurités dogmatiques de l'abbé Zanella. Et, d'autre part, comme tous ceux qui ont trouvé par hérédité, dans leur moelle même, la tradition catholique, le romancier ne pouvait se détacher sans souffrances de ce qui avait été l'idéal satisfaisant de sa jeunesse. Il était à cette minute de la vie où les individus, comme les générations, désireux une fois de plus d'accorder la Foi avec la Raison, ouvrent, sur les champs du Merveilleux, la porte d'ivoire de la Science. Il semble alors qu'en s'aventurant sur le terrain du somnambulisme, du spiritisme, du psychisme, on ait chance d'échapper, à la fois, aux reproches d'une conscience religieuse qui veut qu'on lui fasse sa part, et aux ironies des hommes de science qui vous surveillent.

C'est sous l'empire de ces influences diverses qu'après la pure évocation de *Miranda,* M. Fogazzaro écrivit, en 1881, son roman : *Malombra.* Il fallait se prouver à soi-même et prouver aux autres qu'on n'était ni un renégat des aspirations spirituelles dont, avant soi, sa lignée avait vécu, ni le prisonnier de certaines étroitesses de discipline dont on s'était affranchi avec l'enfance.

Cette fois encore l'héroïne de Fogazzaro est une jeune fille. Elle se nomme Marina ; elle est orpheline ; elle a été élevée dans le château de Malombra par un vieux parent, le comte Ormengo. Marina ne peut avoir d'attachement pour ce vieillard sec et aigre. Au contraire, toutes les tendresses exaltées de la fillette vont, d'instinct, à sa grand'mère défunte, qui a fermé les yeux

dans cette triste demeure. Un jour, le hasard fait tomber dans les mains de Marina un paquet de lettres jaunies. Elle court à la signature de la morte ; elle lit toute son histoire, combien mélancolique et cruelle ! Dans le temps où elle était une jeune femme, cette aïeule a aimé ; elle a été surprise dans sa faute même par un mari inexorable : elle a achevé sa vie dans la séquestration et le désespoir.

Ces confidences d'outre-tombe affolent l'esprit de Marina et empoisonnent sa raison ; il lui semble que l'âme de la morte se dégage de ces confidences fanées, se mêle à sa propre âme de jeune fille, se substitue à elle ; elle perd le sens de sa personnalité, jusqu'à rêver qu'elle n'est plus qu'une résurrection de l'amoureuse, coupable et punie. Dans cette conviction, qui confine à la démence, Marina s'imagine que son vieil oncle, le comte Ormengo, est tout justement le mari par qui la coupable fut tourmentée, et comme il faut, au drame complet, un troisième personnage : l'amant, Marina attribue ce rôle à un jeune homme que des circonstances fortuites ont mené au château de Malombra, le jeune Corrado Silla. Après quoi, le roman s'élance sur une piste folle : fidèle à sa manie, Marina rend éperdument amoureux d'elle l'infortuné Silla ; elle le tue, provoque la fin de son vieil oncle, et disparaît elle-même, une nuit, dans les brouillards d'un lac.

En une intéressante étude qu'il consacra à Antonio Fogazzaro, M. Edouard Rod qualifie cette œuvre de jeunesse de « roman feuilleton », il déplore que de ce fait : « l'intérêt du livre baisse d'un degré ».

En effet, ce qui peut intéresser aujourd'hui dans

Malombra, ce n'est point le récit lui-même, mais l'heure que ce roman marque dans l'évolution littéraire, religieuse et philosophique de M. Fogazzaro. L'étudiant de l'Université de Turin s'est débarrassé ici de tout le fatras pseudo-scientifique qui encombrait encore sa noble intelligence. Dès la minute où il fut sorti de ce cauchemar, Fogazzaro pensa plus clairement, soit qu'il voulût s'enfermer dans la pure doctrine catholique, et de là juger les fragilités de la nature humaine, soit qu'il fît un effort plus haut encore, comme dans *le Saint*, pour venir dire, à des autorités qu'il révère, qu'elles doivent faire, à l'esprit moderne, sa part.

La clarté des intentions de l'auteur suffit à creuser un abîme, au point de vue littéraire, entre un effort comme l'histoire de *Malombra*, et un livre d'art comme le roman *Daniel Cortis*.

Cette fois, l'auteur sait d'où il part, où il va et où il veut nous conduire : il part de l'amour, de cet amour si suspect au maître Manzoni, il veut arriver au sacrifice de l'amour : il entend atteindre ce sacrifice par les chemins de la plus stricte chasteté.

M. Fogazzaro part de l'amour, car sous les traits d'Hélène de San Giuliano et de son cousin, Daniel Cortis, il a voulu représenter un homme et une femme qui étaient faits pour s'aimer. L'Eglise qui, avec des soucis de casuiste, distingue le désir de la passion et la passion de l'amour, entend par l'amour une étape de tendresse qui, selon le mot d'un Père, « enferme le désir et l'ignore ». Elle couronne l'amour d'une vertu qui est parfaitement inconnue de la passion, et qui suffit à les différencier l'un de l'autre : c'est le consentement à la loi.

Hélène et Daniel paraissent bien marqués de ces caractères ; pour elle comme pour lui, l'amour est un sentiment qui, dans l'oubli des sens, monte du cœur à la raison. En une liaison sentimentale, c'est l'initiative de l'homme qui, d'ordinaire, donne le ton et la couleur qu'aura la tendresse ; l'amour de Daniel Cortis a une supériorité qui le classe du premier coup au-dessus des tyrannies de la passion. Il protège la jeune femme de la façon la plus efficace contre les conséquences que pourrait avoir, pour elle, pour son honneur, et pour sa fortune, la conduite méprisable d'un mari abject. Il faut qu'Hélène ignore l'intervention de son cousin : il ne se servira de l'ascendant qu'il a sur cette âme de femme que pour la fortifier dans ses engagements conjugaux : l'unique joie qu'il accordera à son amour, c'est la présence d'Hélène. Même, à la fin, il estime qu'il doit se priver de ce dernier bonheur : il pèsera sur la décision de son amie pour lui faire quitter l'Italie. Et c'est bien lui qui l'envoie en Amérique, aux côtés de son méprisable mari.

Les conditions dans lesquelles se réalise, dans ce beau livre, ce miracle de pureté, font honneur à la bravoure de l'auteur. Les obstacles que trouve devant soi une femme qui songe à chercher de la consolation en dehors d'un mariage malheureux, sont nombreux, et si connus, qu'on pourrait les dire catalogués. C'est d'abord le contre-coup que peut avoir cette trahison dans la vie du mari. Ensuite, le tort que la faute d'une mère peut, dans l'avenir, causer à des enfants innocents ; en dehors même des enfants, la famille surgit, avec son idéal traditionnel, et les ménagements qu'elle réclame pour

l'honneur du nom. A défaut de la famille, il y a la société, représentée par l'entourage de la femme tentée ; elle peut intervenir pour l'inviter à éviter un scandale qui ébranle des règles solidement régnantes.

Si, de ces divers points de vue, l'on examine les conséquences extérieures que pourrait avoir le don qu'Hélène ferait de soi-même à Daniel Cortis, dans un amour complet, on n'aperçoit aucune raison pour que des sentiments très élevés n'aient point ici, dans des formes naturelles, leur dénouement terrestre. En effet, le mari d'Hélène ne se contente pas d'abandonner sa femme, de froisser toutes ses délicatesses et de la ruiner, il la hait « en tête à tête comme en public » ; il laisse voir qu'il aurait du plaisir à être débarrassé de sa fidélité par une liaison où elle trouverait l'occupation de ses sentiments : il feint même de croire qu'elle est la maîtresse de Cortis. D'autre part, Hélène n'a pas d'enfants qui puissent un jour venir lui demander compte des faiblesses de son cœur ; sa famille, éloignée, dispersée, ne se préoccupe en rien de la conduite de sa vie ; le milieu où elle évolue ne se scandaliserait pas de voir une femme abandonnée chercher, dans des joies étrangères au mariage, une consolation au naufrage de ses espérances.

Quelle est donc la raison pour laquelle Hélène et Daniel résisteront à l'élan suprême de leurs cœurs, à l'indulgence de leur entourage, à un vertige naturel, et l'enivreront de douleur au point de s'interdire même cette joie de l'innocente présence, où leurs âmes pures se reposaient sans crainte ?

L'auteur répond qu'il a écrit son roman pour démontrer la noble supériorité de cet axiome : « La divine

loi du devoir doit commander à la loi naturelle de l'amour. »

Il n'y a point de doute : M. Fogazzaro croit à la possibilité de ce triomphe de l'esprit. Il s'est élevé, en pensée, à la hauteur sentimentale d'où il décrit les amours supra-terrestres de ses deux héros ; c'est cette sincérité qui est le prix de son livre, et qui a fait son succès, non seulement en Italie, mais, par la faveur des traductions, dans l'univers entier. Le roman *Daniel Cortis* est cher à toutes les âmes un peu timorées, ou tragiquement insurgées contre les tentations de la passion ; elles trouvent là, sinon des arguments pour nourrir leur résistance, du moins un noble exemple de résistance à leurs tentations[1].

Il serait injuste d'en user avec un romancier comme avec un philosophe tel que Spinoza, par exemple, qui pose des axiomes démontrés à la façon de théorèmes, auxquels il exige que l'on se réfère ensuite, si l'on veut suivre les conséquences de ses raisonnements. La critique doit tout de même noter qu'en écrivant *Daniel Cortis*, M. Fogazzaro a entendu nous donner mieux qu'un livre qui pût nous émouvoir ; il a désiré formuler pour lui-même un principe qui, désormais, lui servirait de règle.

A l'aide de ce fil conducteur qui doit le guider dans tous les détours du labyrinthe, et le conduire à la fin, de la terre au ciel, M. Fogazzaro a entrepris d'explorer la société italienne de son temps ; il a résumé ses obser-

1. *Daniele Cortis* parut en 1885. Fogazzaro a publié en 1888 un autre roman : *Le Mystère du Poète*, qui a le charme d'une idylle lyrique. C'est un poème « idéaliste » en prose, bien plutôt qu'un roman.

vations de route dans trois romans : *Le petit monde d'autrefois*[1], *Le petit monde d'aujourd'hui*[2] et *le Saint*[3], qui forment comme un triptyque.

Si retentissante que soit à l'heure actuelle la renommée du *Saint*, il est probable que ce sera *Le petit monde d'autrefois* qui, dans l'avenir, fixera l'admiration des lecteurs, et les approbations de la critique. C'est un phénomène connu : un auteur doit se surpasser dans le livre où il peint les impressions de son enfance. A cette minute, ses émotions ont été d'une intensité incomparable, la découverte qu'il faisait du monde lui conférait une originalité, une saveur, que, plus tard, elles perdront. De plus, le recul qu'il y a, de l'enfance à la maturité, donne à toutes les images évoqués une simplicité de formule qui se tourne en grandeur.

Une des figures principales de ce *Monde d'autrefois* est une vieille femme de bonne race et d'âme implacable : la marquise Maironi. Ni son esprit ni son cœur ne sont ouverts à aucune des idées nouvelles. Les aspirations de la « Jeune Italie » lui sont si suspectes qu'elle leur préfère la domination autrichienne et les apparences de tranquillité politique qui succèdent à l'année 1848. La petite cour aristocratique, gourmande, raffinée qui fait cercle autour du canapé où la marquise trône en aspirant du tabac espagnol, estime, dans cette momie jaune comme un vieil ivoire, coiffée d'une perruque de jais, la vieille femme qui donne le ton, qui sait traiter chacun selon son titre et son grade, qui

1. *Petit monde d'autrefois* (1895).
2. *Petit monde moderne* (1901).
3. *Le Saint* (1906).

accorde à ses visiteurs les nuances d'égards ou d'impertinence qui leur appartiennent. Or, la persistance d'un gouvernement despotique est nécessaire pour soutenir ces traditions : la tyrannie autrichienne est donc chère à la marquise comme à son entourage.

Dans ce salon archaïque, l'esprit nouveau entre avec la figure du petit-fils de la marquise, Franco Maironi, qui est député au Parlement. A le considérer du dehors, Maironi apparaît comme une énergie active, une puissance de vie. Il semble capable de quelqu'un de ces efforts qui brisent les portes fermées, et ouvrent, à l'histoire, de nouvelles perspectives. Mais, avec une habileté d'analyse qui est vraiment supérieure, le romancier descend dans cette âme et la révèle telle qu'elle est. M. Fogazzaro sait que Maironi ne peut pas avoir la simplicité d'impulsion d'une âme populaire qui, elle, serait montée, en un jour, des batailles de la Force au culte de l'Idée. Il est persuadé, d'autre part, que son personnage ne saurait plus enfermer en soi cette rapide et auguste vertu qui fit la puissance des aristocrates anciens, et leur permettait « d'oser » sans défaillance, parce qu'ils avaient confiance dans la légitimité de leurs élans, aussi bien que de leurs droits héréditaires.

Franco Maironi est admirablement peint comme un homme de transition. Il est l'incertain et le ballotté. On songe à cet étudiant, partagé entre les croyances des aïeux et les aspirations de la génération nouvelle, que Fogazzaro fut lui-même quand il vint achever ses humanités à l'Université de Turin. Entre les deux personnages, les analogies sont certaines.

Maironi est représenté comme un artiste inconscient

qui, à tort, s'est pris pour un homme d'action, alors qu'en réalité, il n'était qu'un dilettante de poésie, de musique, de religion. Il ignore les nécessités de la vie réelle et les responsabilités qui les suivent. Il sacrifie donc son héritage et tous les avantages qu'il tenait de sa naissance, pour épouser une jeune fille de famille roturière, la charmante Louise. Il a été séduit par les reliefs de caractère qui étaient les plus opposés à ses propres incertitudes. Louise, elle, a été vraiment touchée de l'Esprit Nouveau, elle a respiré cet air d'incrédulité scientifique qui, de nos jours, arrive au cerveau, au cœur, des femmes elles-mêmes. Certes, elle n'est pas de ces esprits forts qui veulent se passer de Dieu, mais elle ne croit plus à cette perpétuelle intervention de la Providence dans les choses de la terre, qui faisait monter, si naturellement, la prière aux lèvres des femmes d'autrefois.

Le rapprochement de ces deux âmes n'est pas une invention de romancier épris de contrastes. A toutes les heures de l'histoire où le problème de la destinée humaine se pose dans une angoisse particulière, on voit les âmes incertaines se tourner, avec un vertige d'amour, vers les esprits les plus forts, qui apparaissent maîtres d'eux-mêmes. Or, Franco Maironi n'est pas seulement incertain dans les devoirs que lui imposent la situation de l'Italie et l'orientation d'esprit de ses contemporains; il est incapable de diriger sa propre vie. S'il n'avait, auprès de lui, pour assurer l'existence du ménage qu'il a fondé, l'oncle de Louise, l'excellent et laborieux Ribiera, il n'aurait vraiment pas su, au lendemain de ses noces, où abriter celle qu'il venait d'épouser.

Dans la sécurité qu'il doit à d'autres, Franco Maironi s'engourdit et se complaît. Il refuse de faire valoir ses droits à la succession de son aïeul, alors qu'on est venu lui annoncer que la fortune était détenue, par sa méchante grand'mère, dans des conditions illégales. Ce n'est pas générosité de sa part : il se trouve bien comme il est, et il n'a pas de goût pour entamer une lutte. N'a-t-il pas du loisir pour versifier, écrire de la musique, s'occuper, à ses heures, de la gracieuse fillette qui lui est née? Sa vie semble faite pour glisser sans secousses sur les rails d'un bonheur tranquille.

Il n'en sera rien pourtant, car, entre sa femme et lui, il y a un malentendu : Louise et Franco ne se font point la même idée des choses divines. Cela est un obstacle à la totale harmonie qui, entre deux êtres, mérite seule de prendre le nom d'amour. Ils se jugent secrètement l'un l'autre ; la pensée libre de Louise choque Maironi ; la mollesse de Maironi fait souffrir Louise.

Ces divergences se précisent à la minute où il faut orienter, dans un sens ou dans l'autre, l'éducation de leur fillette. Franco lui dit : « Ne fais pas cela, Dieu te voit et cela lui déplaît. » Louise enseigne : « Ne fais pas cela, tu ne dois pas le faire parce que cela est mal. » Ces chances de désaccord s'aggravent des persécutions qui sortent du château et viennent bouleverser le bonheur extérieur du jeune couple. L'aïeule n'a pas pardonné un mariage qui, à ses yeux, est une mésalliance ; elle s'arrange pour rendre son petit-fils suspect à la police autrichienne et pour faire révoquer de ses fonc-

tions cet excellent Ribiera qui, par ses libéralités, soutenait la vie de tous.

Un affreux accident vient mettre le comble à ces misères d'âme; il détruit le lien le plus fort qui unissait l'un à l'autre les cœurs de Franco et de Louise. Il les oblige à préciser jusqu'à la violence ce qui les sépare si profondément : la fillette, objet de leur mutuelle tendresse, se noie par accident dans un lac.

Après ce coup, c'en est fait, semble-t-il, du cœur et de l'esprit de Louise : elle a perdu à la fois son espérance et sa raison de vivre. Franco, lui, pense que son enfant est en sûreté chez Dieu, et que là, un jour, il la rejoindra. Du moins, ce lien de foi qu'il a gardé avec le divin, produit-il à cette minute de nobles effets dans son âme. Il sent combien sa vie a été inutile et médiocre et que, si, vraiment, au delà de l'existence terrestre, il veut mériter les joies qu'il espère, il lui faut faire l'effort qui conduit à la récompense. L'idée religieuse qui sommeillait en lui se réveille, elle le met dans le chemin de l'action; il part pour aller combattre avec ceux qui veulent affranchir l'Italie du joug de l'Autriche.

Au contraire, l'énergie, la virilité d'esprit de Louise sont détruites. Elle assiste avec désespoir à la disparition des espérances qu'elle avait placées dans la vie d'un autre être. Le contraste est vif entre les effets que les mêmes douleurs ont dans la conscience religieuse de Franco, et dans la conscience positive de Louise.

Visiblement, le livre a été écrit pour nous amener à cette antithèse : que le sacrifice ait sa source dans l'amour ou qu'il l'ait dans la mort, il ne peut être fécond,

pense M. Fogazzaro, si ce n'est dans la « foi » qu'il a ses racines.

C'est là, la pure doctrine catholique, telle qu'un prêtre l'exprimerait à une femme en larmes qui lui apporterait son insoutenable douleur. Et sûrement la foi, quand elle est sincère, exerce-t-elle, sur l'affliction, les effets, presque mécaniques, que le romancier catholique a dépeints.

Conformément à sa thèse, M. Fogazzaro nous montrera, à la fin du livre, un Franco Maironi qui n'est plus un dilettante, mais un soldat vaillant.

Probe comme il l'est, l'auteur du *Petit monde d'autrefois* ne nous dira pas que la foi de Franco a été contagieuse au point de se refléter, avec tout son éclat, dans l'âme mélancolique de sa jeune femme, mais il affirme que cette désemparée éprouve du réconfort à frôler une énergie qui, maintenant, sait d'où elle vient et où elle peut aller.

Ainsi la flamme d'amour se réchauffe assez dans ce cœur, où tout semblait éteint, pour que Louise consente de nouveau à abriter la vie dans ce sein, sur lequel la petite morte s'est endormie pour l'éternel sommeil.

On le sent en fermant ce livre : l'aventure, les amours, les alarmes de Louise et de Franco Maironi ne sont, dans l'intention du romancier, qu'une « Préface ». Il a estimé que, pour rendre intelligible la psychologie de l'Italien qui fut conçu entre les années 1848 et 1860, il était nécessaire de venir étudier la formation de son âme dans l'intimité sentimentale de ses parents. Par là, consciemment, le romancier fait un sacrifice aux idées, non plus religieuses, mais scientifiques, de

ses contemporains, qui attachent aux hérédités une importance si considérable. M. Fogazzaro est ici logique avec lui-même : il est persuadé que la Science marche, devant la Religion, en servante, et pour lui éclairer la route.

Cet enfant qui est né des espérances nouvelles de Louise et de Franco, Pietro Maironi, sera le héros du *Petit monde d'aujourd'hui* et du *Saint*.

Après la mort de son père et de sa mère, il est devenu le pupille d'une vieille cousine avare et médiocre. Il grandit dans une petite ville où tous ceux qui approchent les siens vivent pour des passions minuscules, entachées d'égoïsme grotesque, et de niaiserie.

Tout cela pèse sur l'âme compliquée de Pietro. Son père avait su, lui, au moins, s'affranchir pour choisir une femme selon son cœur. Pietro accepte docilement le mariage que lui imposent ceux qui le dirigent ; dans la famille même où il a été recueilli, il épouse une jeune fille pour laquelle il n'a ni aversion ni amour. Elle était de race usée, et quand le roman s'ouvre sur le combat sentimental dont l'âme de Pietro Maironi sera le champ, depuis deux ans déjà, cette créature insignifiante est enfermée dans une maison d'aliénés.

C'est un fait connu, que les retours spirituels et charnels du désir se manifestent soudain, avec un éclat particulier, chez ceux en qui des exagérations de discipline les ont comprimés. Sur sa route, Pietro a enfin rencontré une femme qui est l'incarnation même de la vie. Elle s'appelle Jeanne Dessalle. En poète épris de l'éternel féminin qu'il est, M. Fogazzaro a revêtu cette séductrice de tout ce qui est tentation dans la femme :

charme de forme, beauté. Elle porte sur elle du trouble. Le goût qu'elle se sent pour les idées ne la dessèche pas. Tout ce qu'elle touche, tout ce qu'elle pense se transforme en splendeur, en délicatesse, en tendresse et, par conséquent, en désir.

Sa situation sociale est celle de Maironi ; elle n'est pas plus libre que lui, puisqu'elle est mariée, elle est aussi libre que lui, puisqu'elle est séparée de son mari autant que Pietro est séparé de la pauvre démente qu'on lui a fait épouser.

Quelle raison Pietro a-t-il donc de résister au vertige d'amour qui le pousse vers Jeanne ? Ce n'est pas seulement une noble pitié pour celle qui est sa femme malgré tout, qui glace les élans de Pietro. Plus humain que Daniel Cortis, Pietro Maironi n'aura pas le courage de conseiller à celle qu'il aime de partir pour aller rejoindre un indigne mari, mais il demande à son confesseur de lui préparer un refuge contre sa propre faiblesse. Entre la femme qu'il désire et ses scrupules, il élèverait bien la grille d'un cloître ; mais il est marié sans l'être, et au moins moralement, il capitule avec sa passion. Il rêve d'un amour dépouillé de tout vertige charnel, qui, entre lui et l'aimée, serait un pur commerce d'âme. Il s'ouvre à son confesseur de ce rêve imprudent :

« Cette pensée d'un lien spirituel, uniquement spirituel, avec cette dame, me bouleverse », avoue-t-il, « bien plus que l'idée d'un péché réel avec la première venue. »

On devine la réponse que l'expérience du confessionnal dicte au prêtre. Le directeur de conscience ne

croit pas à la durée du « commerce spirituel » entre deux êtres jeunes et passionnés. Il s'explique là-dessus avec franchise. Pietro reconnaît que son conseiller a raison ; mais comme on ne peut, impunément, faire, à la passion, une violence si forte, Maironi sent se préciser dans son cœur tous les troubles qui y dormaient, sur le droit qu'a une religion d'exiger, de la nature humaine, des sacrifices si inhumains.

Et ces pages sont, dans le livre, peut-être les plus belles, car elles répondent aux angoisses du plus grand nombre. Contraint qu'il est de mutiler son amour, Pietro se demande si l'idéal auquel il faut sacrifier son bonheur a une réalité objective ; cette contrainte ne serait-elle pas, en lui, le prolongement de la foi et de la culture héritée de ses aïeux ?

« Peut-être », pense Maironi, « n'est-ce que la foi de mes parents, et non la mienne, qui vit en moi ? Ai-je eu le choix de croire ou de ne pas croire ? Et qui sait si, en mes aïeux, eux aussi, cette foi n'a pas été mise de force, lorsqu'ils étaient petits : inculquée dans leur intelligence, dans leur raison qui a été faussée, déformée ? »

Et voici que le dernier obstacle humain à la légitime expansion des désirs de Pietro s'efface à cette minute de trouble : la pauvre démente meurt dans l'asile où elle était enfermée.

Pietro est libre. Quelle voix va-t-il écouter maintenant ? Celle de Jeanne, de la passion, de la vie ? ou celle de son confesseur, de sa conscience catholique et tourmentée ?

Evidemment, pour fortifier, à cette heure décisive,

l'âme incertaine de Pietro, une secousse extérieure était nécessaire. Comme la noble probité, qui est en M. Fogazzaro, ne lui permet pas de transiger avec ce qu'il croit, placé qu'il était en face de la nécessité de produire un miracle, il a voulu donner, à cette manifestation divine, la réalité extérieure des miracles classiques. Pietro, qui prie, agenouillé dans la Chapelle de cet Asile des Fous, où vient d'expirer sa femme, entend des « voix ». Des paroles lumineuses sortent de ses porpres mains : elles formulent un ordre auquel ce croyant éperdu, n'oserait résister ; désormais le choix de Pietro est fait, il donnera ses biens, il disparaîtra du monde.

Dans le roman de M. Fogazzaro, tout ce fond de mysticité s'appuie sur des premiers plans d'observation scrupuleusement exacts et, comme on dit en Italie, « véristes » ; l'ambiance, toute moderne, où se meuvent les héros de ce drame donne lieu d'admirer l'auteur comme un peintre très sincère de la société de son temps ; mais à l'encontre de ce qui se passe à la faveur de l'artifice des panoramas, loin de nous faciliter le passage de la réalité au miracle, toute la vérité vivante « de premier plan », si spirituellement, parfois si comiquement évoquée par M. Fogazzaro — creuse, entre les deux, un abîme.

Evidemment, l'auteur du *Monde d'aujourd'hui* a songé, en écrivant son beau livre, à ces tableaux de sainteté qui tapissent les murailles des églises et des palais italiens, où l'on voit les donateurs, avec femmes, enfants et écuyers, habillés à la mode de leur temps, familièrement agenouillés devant la Vierge. Mais les

artistes qui peignirent ces toiles n'avaient jamais été travaillés d'aucun doute, et les contemporains, spectateurs de leurs œuvres, étaient aussi simples qu'eux-mêmes ; en récompense de la naïveté de leur cœur, ils « voyaient Dieu ».

Nos générations ont perdu cette simplicité d'âme : elle ne saurait plus être, pour nous, qu'un acte momentané de volonté ou de pieux transport. La peinture d'un tel état d'esprit produit l'effet d'une reconstitution un peu archaïque : c'est bien là le caractère de ce triptyque que M. Fogazzaro a voulu placer sous nos yeux et qui ferme ses deux volets — *Le petit monde d'autrefois* et *Le petit monde d'aujourd'hui* — sur la face centrale et transfigurée du *Saint*.

Il ne saurait être question d'analyser ce roman : *Il Santo*, qui, sous le vêtement des traductions, s'est répandu partout. Nous ne rappellerons la matière du récit et les détails de l'intrigue que dans la mesure où cette évocation du souvenir et les précisions de la citation seront nécessaires, pour montrer de quelle manière ce livre est la floraison magnifique de l'arbre mystique, qui a ses racines dans l'œuvre entière de M. Fogazzaro.

Trois figures se détachent dans ce roman, en pleine clarté. La personne de Pietro Maironi lui-même, qui sera le *Saint* ; Jeanne Dessalle, l'amoureuse qui ne peut admettre qu'on la délaisse pour aller à Dieu, et ce Giovanni Selva sous les traits duquel on sent que Fogazzaro s'est peint lui-même.

Jeanne Dessalle a, d'un bout à l'autre du roman, l'attitude de la « tentatrice » en face de Maironi.

Quelle mélancolie désespérée n'enferme-t-elle pas en elle, cette amoureuse, dès le début du roman, lorsque, abandonnée sans un mot d'adieu, elle va chercher, partout où des cloîtres s'élèvent, celui qu'elle entend disputer à sa vocation ?

C'est seulement dans l'amour de Maironi qu'elle pourra trouver la vie de son cœur. Pourquoi, d'ailleurs, l'aimé résisterait-il, à présent, à cet amour qu'elle lui apporte et que lui-même il a éprouvé pour elle ? On sent gronder dans ce cœur de femme de la colère contre les scrupules d'un homme que des règlements religieux et l'obéissance à un confesseur, peuvent détourner de l'amour. Mais Jeanne aime, elle veut faire crédit à Maironi de ses hésitations du passé : la voilà veuve. Puisqu'il est veuf, s'il n'est pas engagé à Dieu par des vœux irrémédiables, il peut, cette fois, il doit céder à cette tendresse.

La façon dont cette amoureuse, si noblement et humainement ardente, est mise en présence de Maironi, cachée sous une défroque de jardinier, est merveilleusement romanesque. Jeanne ne peut que s'évanouir, car, avec ce pressentiment féminin que la passion exalte et qui lutte au delà des mots et de l'attitude dans les âmes, elle sent, dès ce premier contact, que la partie est perdue pour elle.

Le choc est d'autant plus rude que ce ne sont pas des vœux prononcés qui empêcheront Maironi de répondre à un si fidèle amour. Il s'est affranchi de toutes les émotions sentimentales. Il ne « craint plus » Jeanne. Il est sûr que la tendresse qu'il éprouve maintenant pour elle est un sentiment fraternel. Si la jeune femme le

préoccupe encore, c'est qu'elle a perdu la foi et qu'il veut la lui rendre ; il ne s'agit même plus de savoir s'il ira à Jeanne ou à Dieu, mais de deviner quel dessein Dieu a sur lui.

M. Fogazzaro sait bien que les amoureuses n'acceptent pas facilement de telles déroutes. Pour veiller toute une nuit d'agonie morale dans la pluie et l'orage, à quelques pas de l'aimé qui prie et écoute ses « voix », Jeanne trouve des forces qui manquèrent aux apôtres dans la suprême veillée de la montagne des Olives.

Un amour de cette qualité ne se décourage point quand c'est un cœur de femme qu'il habite. Qui oserait dire le dessein, la suprême espérance qui amène Jeanne à surprendre, une fois encore, Maironi sous les arcs du cloître de Subiaco après qu'il a enfin revêtu « la livrée d'humilité », le froc du frère convers, qui à jamais les sépare ? On dirait que les obstacles accumulés n'ont fait qu'exalter la force de Jeanne, la confiance finale qu'elle veut garder dans l'amour. A cette minute, elle ne peut plus douter que Maironi s'est définitivement détaché d'elle pour aller à Dieu, elle est prête à engager la lutte avec le Divin.

Mais, sous les yeux de l'amante, Maironi ne tremble point, il ne se trouble pas : il a dépassé l'heure où la tentation pouvait le faire trébucher. Ses regards ne semblent même plus reconnaître celle qui lui parle, ils sont emplis d'un « inexprimable divin ». Jeanne ne peut pas dire qu'il la fuit du côté de l'église, mais c'est de ce côté-là qu'il s'éloigne d'elle tout naturellement : elle entrera donc dans le sanctuaire derrière ses pas.

Comment résister ici au désir d'évoquer, telles que

M. Fogazzaro les a peintes, les émotions de cette minute? Ceux qui les ont dans le souvenir aimeront à les ressusciter, ceux qui ne les auraient pas luës doivent les connaître, pour se former une idée de l'humaine, de la tendre pitié que l'écrivain a dans le cœur pour ces femmes que, au courant de ses livres, il immole si délibérément à des préoccupations de conscience morale ou religieuse :

« ... Jeanne regardait Maironi, les lèvres serrées, et de grosses larmes silencieuses coulaient sur son visage. Subitement, elle fut traversée et secouée par un sanglot, où s'exprimait toute l'amertume de son sort. Alors, lui, il rouvrit les yeux, la regarda doucement ; elle, avide, but son regard, eut deux sanglots, comme de douloureuse gratitude. Et, Maironi ayant porté l'index à ses lèvres, elle lui fit signe de la tête qu'elle se tairait, oui, qu'elle s'apaiserait. Toujours obéissant à son geste, à son regard, elle s'affaça, le laissa passer par les battants ouverts, le suivit humblement, avec l'espérance morte dans sa poitrine, avec tant de doux fantômes morts dans son esprit... avec son amour devenu tremblement et vénération. Alors, d'une voix qui n'est qu'un murmure à peine perceptible, il demande : « La Foi n'est pas encore venue ? »

Tout bas, comme il a parlé lui-même et sans tourner la tête, elle répond : « Non. »

Il veut au moins qu'elle la désire, cette « Foi ». Si elle souhaite qu'il l'appelle à une heure marquée dans l'avenir, « il faut qu'elle s'astreigne à vivre pour les malheureux, pour les affligés : comme si chacun d'eux était une partie de l'âme de celui qu'elle aime... »

Elle promet comme on meurt. Et aussi bien, ne

reverra-t-elle plus, qu'au lit de mort, celui qu'elle a tant aimé. Sa place est là, marquée comme celle de Marie-Madeleine, la pécheresse, au pied du Calvaire. Mais pour que la porte s'ouvre devant Jeanne, pour qu'on lui permette d'approcher, il faut que nulle espérance terrestre ne puisse plus prêter sa flamme à des rêves immolés. C'est seulement quand le souffle n'est plus que suspendu aux lèvres de l'agonisant, que la jeune femme a la permission d'apporter sa douleur à celui qui a été méconnu et abandonné par ceux qu'il avait voulu servir. Encore est-il que le baiser qu'elle a sur les lèvres, et que jamais elle n'a donné à celui qu'elle adore, Maironi veut qu'elle le pose, non sur son front, mais sur le crucifix. C'est fait. Derrière l'obéissance de Jeanne, le mourant rêve d'une conversion. Il incline la tête, il s'éteint dans un sourire, et la nuit se fait sur Jeanne, sur sa destinée ultérieure. N'est-ce pas là le sort commun des amoureuses de cette trempe que d'avoir seulement vécu du reflet de l'être qu'elles aimaient? Quand il disparaît, elles rentrent avec lui dans l'ombre.

Si Jeanne Dessalle fait penser à Marie-Madeleine, il est tout aussi sûr que M. Fogazzaro a voulu envelopper la vie de Maironi de l'atmosphère évangélique, et nous conduire à apercevoir, plus d'une fois, à travers la figure de son *Santo*, la face rayonnante du Christ.

Et à qui ressemble-t-il, sinon à Jésus, cet Inspiré, épris de vérité et de martyre, qui, aux yeux de ceux qui l'ont connu, apparaît transfiguré?

... Sa personne, peut-être par l'effet de la robe noire, semblait plus mince. Son visage pâle, son front devenu

plus haut, respiraient une gravité, une douceur triste jamais connues... Et ses yeux étaient de tout autres yeux. Ils avaient une extraordinaire autorité, l'autorité d'un amour transcendant qui naissait, non de son cœur, mais d'une source mystique jaillie au plus profond de ce cœur même...

C'est avec ce visage que le Saint se présentera au Vatican pour demander justice et rendre témoignage.

La façon dont il entre chez le Souverain Pontife a la facilité qui charme dans les songes lorsque, au lieu de se hérisser, les obstacles s'effacent comme à plaisir. Prosper Mérimée se vantait de tenir le merveilleux dans sa main, et, vraiment, il a plus d'une fois réussi à donner, lui, le sceptique, le frisson de l'au-delà. Pourtant, il manque à ses évocations on ne sait quelle douceur lumineuse que M. Fogazzaro a eue, ici, à sa disposition, et qui baigne, d'une grâce spirituelle, la scène centrale de son livre.

La comparaison de cette entrevue de Maironi et de Pie X avec l'entrevue de l'abbé Pierre Froment et de Léon XIII dans la *Rome* de Zola, s'impose au lecteur comme elle a été sans doute présente à l'esprit de M. Fogazzaro ; mais quelque forte impression que laisse le souvenir des pages de Zola, il faut reconnaître que la vérité du « ton » est ici à l'avantage de Fogazzaro.

Puisqu'il a la liberté de la parole, Maironi veut en user devant le Pape comme il en a usé devant les villageois naïfs qui suivirent son enseignement dans la montagne. Il a l'audace extraordinaire, parce qu'il est sans orgueil :

... Saint Père, dit-il, l'Eglise est malade : quatre esprits

malins sont entrés en Elle pour faire la guerre au Saint-Esprit. L'un d'eux est *l'Esprit de Mensonge*, l'autre *l'Esprit de Domination*, l'autre *l'Esprit d'Avarice*, l'autre *l'Esprit de d'Immobilité*... Et ces esprits sont capables de se transformer aussi en Anges de lumière...

Sous ces quatre rubriques, le *Saint* commente à peu près tous les reproches que le monde moderne adresse, avec passion, à ce qui, du dehors, semble non pas divin, mais « ...humain, trop humain... » dans l'antique Bastille du Vatican. Ce n'est point de l'éloquence ni ne l'argumentation, c'est bien plutôt de l'accumulation de « faits » apportés sur le ton du témoignage. Et le Pape écoute, écoute passionnément. Il est bien ici, avec Maironi, sur le terrain de ses propres préoccupations perpétuelles. Le *Saint* lui parle, non des conditions sociales de la vie, mais de l'orientation même de son Église et des lézardes que les siècles et la fragilité humaine ont pu lui creuser dans les flancs.

C'est à l'Évangile et à la doctrine primitive qui s'en dégage, que Maironi voudrait ramener le moderne Pasteur des chrétiens :

... Que dira le Christ, Saint-Père, à l'heure terrible?... Les paroles que je viens de prononcer, si elles étaient connues, me vaudraient les outrages de ceux qui, le plus hautement, font profession d'être dévoués au Vatican ; mais les outrages et les foudres lancés contre moi m'empêcheront-ils de crier jusqu'à la mort : Que dira le Christ? Oui! que dira le Christ? C'est à lui que j'en appelle.

Et la réponse qui vient un peu après, lorsque le Pape suivi du *Santo* se dirige vers une galerie nocturne

qui domine la Ville Éternelle, est bien celle de M. Fogazzaro s'obstine à attendre de ce Pie X, simple de cœur, consciencieux, pieux, droit, bon, qu'on nous a montré montant sur le trône de saint Pierre, malgré lui, avec les vertus d'un Pasteur vraiment évangélique.

« Mon fils, » dit le Saint-Père, « quelques-unes de ces choses, Dieu les a depuis longtemps dites aussi dans mon cœur... Mais toi, tu n'as à t'entendre qu'avec Dieu seul ; moi, j'ai, de plus, à m'entendre avec les hommes. Je dois mesurer mes conseils et mes commandements selon les capacités, les mentalités diverses de millions d'hommes. Je suis un pauvre maître d'école qui, sur soixante-dix écoliers, en a vingt moins que médiocres, quarante médiocres et seulement dix de bons. Il ne peut gouverner son école pour ces dix qui, seuls, sont bons ; et moi, je ne puis gouverner l'Église pour toi seul et pour ceux qui te ressemblent. »

Et le Pape, avec des lèvres mystérieuses, prononce le mot de : « Prudence. »

Ceux qui ont suivi l'auteur du *Saint*, depuis ses débuts, savent que parmi tous les hommes qui écrivent — en dehors de la Congrégation ou des vœux religieux — il a, plus qu'aucun autre, reflété, dans la piété sincère de son cœur, la pure doctrine catholique. D'autre part, une immense douleur a laissé sa trace dans l'œuvre de l'artiste : la perte d'un fils bien-aimé, s'ajoutait aux dispositions héritées, à l'éducation reçue, au penchant individuel de M. Fogazzaro — pour tourner son âme vers la méditation des choses éternelles.

Il a écrit, en l'honneur des cloches de la petite Église de Valsolda, où il habite, un hymne poétique qui nous

fait, d'une certaine façon, communier avec les émotions habituelles de son âme religieuse et haute.

C'est le soir. Toutes les cloches donnent à la fois et chantent :

... La lumière naît et meurt. Que reste-t-il des crépuscules et des aurores? Tout au monde, Seigneur, hormis l'Éternel, est vain.

L'écho des vallées recueille ces dernières syllabes : « *È vano...* » Et les voix d'airain reprennent :

... Prions en larmes, celles d'en haut et celles d'en bas : pour les vivants et pour les morts, pour tant de fautes occultes et pour tant de douleur. Pitié, Seigneur ! Toute la douleur qui ne te prie pas, toute l'erreur qui te renie, tout l'amour qui ne va pas vers toi, pardonne-les, ô Saint !

Paris a entendu, de la bouche même de l'auteur du *Saint*, un commentaire de ces paroles que M. Fogazzaro, sortant du « silence » qu'il s'était imposé à la première minute, nous a apporté.

Les lecteurs du roman *Le Saint* n'ont pas oublié ce personnage qui suit, pas à pas, l'aventure de Jeanne et de Maironi, comme ces pieux docteurs, que certains tableaux des écoles italiennes nous montrent, mêlés à des épisodes de sainteté. Sous les traits de ce savant, pensif et bon, « encore plus préoccupé de charité que de dogme », qu'est Giovanni Selva, tous avaient déjà cru reconnaître un portrait à peine retouché de M. Fogazzaro lui-même.

Après les paroles récentes que M. Fogazzaro a pronon-

cées aux « Hautes Etudes Sociales[1] », aucun doute n'est plus permis à cet égard. L'auteur du *Saint* l'a déclaré en termes précis : Giovanni Selva n'est pas un personnage de roman, « il est vivant, bien vivant ». Seulement, il ne s'appelle pas uniquement Fogazzaro, comme certains auraient désiré qu'on le crût, il s'appelle : « Légion ».

Giovanni Selva est, à l'heure actuelle, sous tous les habits, laïques, ecclésiastiques, militaires, un citoyen de l'Univers catholique. C'est un homme qui ne repousse pas l'esprit de son temps, et qui, cependant, ne veut rien abandonner de ce qui est essentiel dans sa tradition : aucun progrès extérieur ne l'effraie ; il n'admet pas que la Religion dans laquelle il a grandi barre la route à la Science, la tienne pour suspecte, marque, à son endroit, aucune inquiétude. Il a une foi sans vacillement dans la perpétuité et la force de l'Église, il assiste, sans haine, aux violences de ceux qui croient avoir mis à bas cette grande puissance. Il est persuadé qu'il verra son triomphe, et qu'un catholicisme rajeuni est déjà prêt à pousser ses branches vertes, entre les ruines des pierres trop vermoulues.

Dans ce sentiment, M. Fogazzaro a accouplé, avec une visible joie, les deux mots de : « Catholiques » et de « Progressistes ». Ces nouveautés que le monde attend, dans ce qui est humain, au sein d'une religion comme dans tout le reste, n'entraîneront, de l'avis de M. Fogazzaro, « ni schisme, ni hérésie ». Elles rouvriront, au contraire, les portes de l'Église catholique

1. Conférence prononcée par M. Fogazzaro aux « Hautes Études Sociales », mars 1907.

romaine à des chrétiens sincères qui, un jour, sont sortis et qui, désormais, pourront rentrer dans son sein.

« ...Nous sommes sûrs, s'est écrié M. Fogazzaro, de ne pas nous tromper en prêchant le culte de la Vérité, avec l'obéissance aux lois de l'Église. »

Dans cette conviction, l'auteur du *Saint* vient d'inaugurer, en Italie, des « Lectures », qui sont l'enseignement public de Giovanni Selva. « Le programme de ces conférences sera — (dit un article de la revue italienne *Il Rinnovamento*) — scientifico-religieux. »

Ceux qui ont étudié à fond l'œuvre et la vie de M. Fogazzaro, et qui ont compris l'esprit de cette œuvre et de cette vie, savent, que l'effort nouveau du grand écrivain italien ne prend point, à ses yeux, le caractère d'une riposte contre une désapprobation.

Il a envoyé son *Santo* en ambassade au Vatican pour y apporter l'expression du désir des âmes catholiques, avides de vérité, les vœux fervents du « fidèle » d'aujourd'hui. Il est persuadé que, de l'entrevue que le disciple de Giovanni Selva a eue avec le Pape sur cette terrasse d'où les regards découvrent les deux Romes — la pontificale et l'autre — du bien doit sortir.

Et, en attendant l'éclat de cette grande lumière, qui, à son avis, rajeunira le monde catholique en un souffle de printemps, M. Fogazzaro continue de semer le grain, qu'il estime être le « bon grain ». Il a confiance : ce froment, aujourd'hui silencieux, germera en sa saison[1].

1. Il serait injuste, dans un livre consacré à la gloire du roman italien, de ne point rappeler que le marquis Crispolti, avocat,

conférencier catholique, journaliste, et homme du monde affiné, a écrit un roman qui, lors de son apparition, provoqua de monbreuses polémiques. En effet, la thèse d'*Un Duel*, est faite pour choquer une société nerveuse et pointilleuse dans les choses de l'honneur : au nom de ses principes catholiques, le marquis Crispolti déclare que le duel est une erreur grossière, et que, pour sa part, il n'y a point d'offense qu'il voudrait laver par ce criminel moyen. Qui dit ici : M. Crispolti, veut dire le héros de son livre. C'est là le péché de ce roman intéressant — qu'il soit demeuré un plaidoyer d'avocat, plutôt qu'une vivante œuvre d'artiste. Mais cet « avocat » est un homme à qui toutes les nuances de la pensée et de la plume sont familières, dont l'esprit est libéral, l'âme haute et le cœur généreux. Cela suffit à expliquer le plaisir que l'on goûte à la lecture du *Duel* et à écouter la parole vibrante et noble qu'il a été donné aux Parisiens d'entendre lorsque M. Crispolti a parlé, chez eux, avec une si grande largeur de vue, à la société des Conférences sur « le Secret de l'art chrétien » (1900).

Emilio de Marchi (né en 1851) est un des derniers romanciers « manzoniens ». Son roman : *Demetrio Pianella* est, entre tous, l'expression de l'idéalisme de l'auteur et de son observation scrupuleuse de la vie.

Guiseppe Giacosa, le grand dramaturge italien qui vient de mourir (1906), a écrit des volumes de Nouvelles qui ont été lues ; (voir *Théâtre italien contemporain*, chap. vi, p. 133).

Il faut nommer encore parmi les nouvellistes et romanciers psychologues : MM. : Cesareo, Marco Praga, Gualdo, A. Bizzoni, T. d'Aste ; enfin Novi avec ses romans : *l'Appât* (1898), *En vain* (1896).



CHAPITRE VII

LUIGI CAPUANA[1]

M. Luigi Capuana n'a point cherché d'étiquette à mettre sous les titres de ses livres. Il ne s'est pas dit « naturaliste » — il n'est pas non plus « vériste », comme son glorieux disciple Giovanni Verga. Il n'a jamais songé à faire précéder ses romans d'une préface où il aurait expliqué ce qui est sa foi profonde : à savoir si les « Manzoniens » du Nord, Antonio Fogazzaro en tête, peuvent mettre l'amour en cage comme un oiseau qui s'apprivoise, on ne le connaît, au contraire, dans l'Italie Méridionale, particulièrement en Sicile, qu'avec la gueule dévorante et les griffes cruelles du léopard.

On a beaucoup discuté sur la question de savoir si cette éclosion du roman « terrien », c'est-à-dire de la

1. Luigi Capuana, né à Mineo en Sicile (1839).

première manifestation vraiment originale du roman en Italie, y était, avec Luigi Capuana, une création spontanée, ou une acclimatation, au sol silicien, de la bouture naturaliste.

Évidemment, quand on considère la diversité des aptitudes de M. Capuana, la grande variété des manières dans lesquelles il s'est essayé à ses débuts, les penchants et les dons qu'il a pour la critique, on doit reconnaître que cet homme, si heureusement doué en beaucoup de sens, n'aurait peut-être pas puisé en soi-même l'énergie nécessaire pour choisir, dans le carrefour où il vivait, le chemin du « réalisme ». Zola l'a incontestablement fécondé dans une étincelle d'émotion littéraire. Et Capuana s'est dit : « Une société aussi raffinée, raisonnable, cérébrale que la société française accepte qu'on lui apporte de la passion et des peintures instinctives, elle s'y plaît, et il me serait interdit, à moi, Sicilien, qui vis au pied du volcan et de ses laves, de raconter en toute sincérité quels grondements de colère et d'impétuosité secouent, ici, les flancs de l'homme, comme les versants de la montagne ? »

Sa décision une fois prise, Capuana n'avait plus besoin de lire Zola pour s'inspirer, s'entraîner, s'exalter. Il lui suffisait d'ouvrir les yeux sur le pays où il est né et dont il a emporté partout un vivant souvenir, pour trouver la matière et le décor de son œuvre rêvée.

C'est Montesquieu qui a écrit : « Là où les principes ne suffisent pas, il faut des verrous. » Les précautions que le pays sicilien — en imitation des coutumes arabes — multiplie autour des grâces de la jeune fille et de l'attrait de la femme, sont inutiles dans le Nord.

Ce n'est pas l'effet d'une vertu supérieure, mais d'une différence de climat.

Cette vérité est aujourd'hui surabondamment démontrée non point seulement par la science physiologique, mais par l'histoire, la poésie, le roman et la vie : le spectacle de la beauté cause, dans le midi, un trouble du cerveau qui, dans le Nord, ne peut être obtenu que par l'absorbtion exagérée des spiritueux.

M. Capuana n'a eu qu'à songer à son adolescence, passée dans l'aride et luxuriante Sicile, aux innombrables aventures qu'il y a vues se dérouler sous ses yeux, pour savoir quelle toute-puissance est accordée là à la passion et au désir. Ils s'y révèlent inconscients, irrésistibles, comme ces torrents de Sicile qui en quelques secondes, et pour quelques secondes, font une mer tumulteuse là où d'ordinaire les cailloux roulent à sec, portant, avec soi, cette fureur qui déracine toute contrainte, dépasse l'indignation et ne laisse après soi que la terreur.

Sans doute l'auteur sicilien s'est promis que, dans ses livres réalistes, il tracerait cette force réelle et redoutable que le monde a adorée au temps des aïeux païens, et qu'il dresserait, entre ses ajoncs et ses figuiers de Sicile, la statue triomphante et chaude de l'éternel désir, en face des abstractions mystiques, des chastetés religieuses, et des scrupules septentrionaux d'un Fogazzaro.

L'analyse d'une longue nouvelle : *le Parfum* (1890); et celle d'un roman tout récent : *le Marquis de Roccaverdine* (1901), permettent de suivre d'une façon succincte, mais complète, l'évolution de cette religion des

sens qui, à travers les innombrables Nouvelles, contes et romans, que Capuana a écrits, se précise[1].

Ces deux œuvres sont, autant dire, deux marches qui conduisent à l'un de ces temples à moitié ruinés, que le paganisme a laissés debout sur la terre de Sicile et où des pêcheurs, des bergers, des soldats, des paysans et des patriciens venaient adorer les symboles et la beauté de l'amour.

Est-ce à dire que M. Capuana veuille nous laisser dans la pensée que le désir, dans ses pires excès, est une force haïssable ? On serait loin du compte si on se berçait d'une illusion pareille. L'auteur de *Giacinta*[2] pense au désir comme un Atride pourrait penser au destin : il est le terrible maître, l'Erynnie, à laquelle tous les hommes appartiennent ; et, si c'est un conseil que l'on attend de Capuana, il vous répondra comme un prêtre de Vénus ou d'Adonis :

1. Capuana a donné, pour les enfants, des livres charmants. *Il y avait une fois ; la Petite Reine ;* etc., méritent d'être lus de tous. Son dernier volume écrit pour les petits : *le Roi Bracalone* (1906), peuplé de magiciens, de fées et d'ogres, contient en même temps que l'amusement dont les enfants ont besoin une leçon bonne pour les grands. Ce *Bracalone* veut le bien de son peuple : il quitte son trône, et pendant un an il s'en va auprès du roi des Magiciens pour apprendre l'art de régner. Après cela, il régnera pendant dix ans parmi les socialistes de l'avenir, les ministres qui veulent guerroyer, le peuple qui veut la paix... En une fine satire Capuana châtie les mœurs, la mauvaise organisation sociale de notre temps. Et ce volume, de signification profonde, demeure un livre d'enfants, joyeux, spirituel, brillant, riche de belles aventures et de mots heureux.

2. *Giacinta* (1878) est un autre roman « vériste » de Capuana qui a eu de la vogue : c'est l'histoire d'une jeune fille noble violée par un serviteur, et qui, toute sa vie, souffrira de cette affreuse aventure.

« Ne vous opposez *pas* au désir. Il est plus fort que vous, il est, du *moins* en Sicile, les trois quarts de l'amour, il vous mettra dans votre tort si vous lui résistez : la sagesse la plus raisonnable consiste encore à s'embarquer sur sa violence. »

Ces lignes pourraient servir d'épigraphe au roman ; *le Parfum*, où M. Capuana met en scène un jeune homme, Patrice, qui se révèle au début du livre, en révolte contre les violences de la passion.

Ce n'est pas que cet adolescent ait lu les romans de Manzoni ou de Fogazzaro et qu'il se soit fait, de la chasteté un glorieux idéal, mi-religieux, mi-littéraire. Patrice a sincèrement et maladivement le dégoût de ce désir, et de ces voluptés dont les siens ont abusé. L'expérience qu'il a eue de la femme dans des conditions basses et rebutantes, n'a fait que refroidir ses sens. Psychologiquement, il a grandi, écrasé par une mère autoritaire, égoïste et vaniteuse, qui regrette sa santé d'autrefois, sa beauté, sa fortune, et trouve dans de perpétuelles violences dont le petit Patrice a été le souffre-douleur, un exultoire actuel pour sa nature passionnée.

Toutes ces influences ont conduit Patrice au mariage à un âge où la jeunesse sicilienne vit librement selon les caprices et les rencontres. Il a épousé une jeune fille adorable qu'il aime et dont il est aimé. Quand le roman s'ouvre, ce mariage n'est pas matériellement consommé : Patrice a retardé cette minute dans un sentiment d'inquiétude nerveuse. Il vit dans l'épouvante de souiller son idole, de voir brusquement, avec l'éveil des sens, la vierge qu'il a épousée se révéler la

sœur, même lointaine, des filles vénales dont il s'est écarté.

Les nécessités d'un petit emploi l'ont envoyé vivre, avec sa jeune femme, dans un monastère désaffecté qui est quelque chose comme une ruine historique. La mère de Patrice est là, entre son fils et sa jeune brû, en tiers. Cette mère et belle-mère n'est pas désarmée par les plus grandes preuves de tendresse. La passion qui continue de bouillonner en elle a pris la forme d'une jalousie inconsciente du bonheur de son fils. Elle hait ce bonheur qui lui apparaît vivant sous la forme de la jeune et charmante Eugénie. Et comme c'est elle qui dispose de toute autorité, elle s'acharne à éloigner les jeunes gens l'un de l'autre. Du matin au soir elle les occupe d'elle-même; elle leur rend l'intimité impossible; elle leur interdit toute solitude. Elle reparaît sur la terrasse quand on la croit couchée, elle oblige les deux amoureux, qui, sans elle, finiraient bien par devenir amants, à habiter à l'écart l'un de l'autre.

Toutes ces tracasseries ajoutent à la timidité naturelle de Patrice et achèvent de paralyser son ardeur. Elles surexcitent, au contraire, la belle et ardente Eugénie. L'irritation finit par donner une forme quasi maladive à un élan qui chez la jeune mariée est un vertige naturel. Un soir, sa pâmoison amoureuse entre les bras de celui qui se dérobe toujours, est un prétexte que la belle-mère ne laisse point échapper. Elle représente Eugénie à son fils comme une de ces créatures possédées du démon dont il a instinctivement horreur : « Ce n'est point de l'amour qui tourmente Eugénie, affirme-t-elle, mais une basse sensualité de fille perdue. »

Même la mort subite de cette mère détraquée n'apportera pas, tout de suite, au jeune ménage, de remède à une situation si anormale. Le faible cœur du fils est plus tourné vers les regrets de sa perte que vers les espérances de son amour ; ce n'est point au lit de sa jeune femme qu'il court, c'est sur la tombe de sa mère qu'il passe son temps.

Eugénie, a toutes les excuses du monde de chercher, hors de lui, des atténuations à ses déceptions. Le consolateur prend la figure d'un jeune châtelain du voisinage contre lequel Eugénie est sans défense. Son innocence et son vertige font d'elle une proie facile. C'est en vain qu'elle garde dans son cœur toute sa tendresse intacte pour ce Patrice qui l'a négligée. Il était écrit qu'une circonstance, la première venue, la mettrait à la merci de l'homme qui la voudrait.

Les choses ont beau s'achever dans un évanouissement de la jeune femme, elle en rapporte la conscience assez claire de ce qu'elle cherchait pour se faire, comme la petite Ève biblique, l'éducatrice du désir du jeune mari qu'elle aime.

Les braves gens qui l'entourent, une vieille servante, un honnête médecin, s'intéressent à sa tentative, — il y a des minutes où on a envie d'écrire à cette « cure ». Il y faut le coup de foudre, le très réel coup de foudre d'une nuit d'orage, pour que les deux jeunes gens deviennent enfin époux, non sans dépense de vraie et haute poésie de la part de l'auteur.

N'est-il pas d'ailleurs, en poignant contraste avec la thèse, vériste, elle-même, ce mot de *Parfum* qui sert de titre à la nouvelle ? Chaque fois que l'émotion de

l'amour, si longtemps attendu, pâlit les joues d'Eugénie, et fait trembler, défaillir son jeune corps, ce mystérieux *Parfum* émane d'elle, et fait songer à de la fleur d'oranger. La maison en est emplie. La vieille mère acariâtre en est offusquée et avertie sur le lit où elle souffre, et où elle rêve de faire souffrir les autres. Il semble bien que ce parfum virginal qui émane de la petite Ève sicilienne soit pour Capuana comme le symbole de cette odeur aromatique, chaude, qui monte de sa chère Trinacrie, grise le cœur des hommes, et leur inspire le vertige d'amour.

Ce qui échappe dans une analyse, où l'aventure, dépouillée du charme du style de M. Capuana, se fait encore plus brutale et par endroits médicale, c'est la foi ardente que l'auteur a, dans la réalité de son récit ; l'espèce de terreur exempte de sournoiserie avec laquelle il parle du trouble des sens, de leur puissance fatale et de la joie sacrée qu'il éprouve devant leur définitive victoire.

On a pu se demander si Zola n'a point ajouté par-ci par-là dans ses romans des convulsions de chair pour le plaisir de choquer des préjugés bourgeois ? Cette question ne saurait se poser à propos du vériste Capuana, et c'est là, dans un cas très voisin, une originalité bien italienne.

Si sicilien d'accent et de couleur que soit le *Parfum*, c'est dans son : *Marquis de Roccaverdine* que M. Capuana semble avoir donné sa mesure.

Le marquis de Roccaverdine, est le survivant d'une race orgueilleuse, passionnée et arbitraire. Il habite dans ses vastes terres de Sicile comme un

souverain. Il règne sans lois sur les âmes et sur les corps de tous ceux qui dépendent de lui. De sa race, il a les qualités et les défauts. Autour de soi, il ne tolère et ne voit qu'obéissance et soumission à ses caprices. Il vit avec une femme du peuple. C'est une paysanne très belle, nommée Agrippina. Roccaverdine craint qu'un jour ou l'autre la passion qu'il ressent pour cette femme ne l'induise à l'épouser. Il lui commande donc de prendre un mari et il fait choix lui-même pour cette fonction d'emprunt d'un certain Rocco, homme si dévoué à son maître que les paysans l'appellent : « Rocco del Marchese ». Naturellement, il est entendu qu'Agrippine ne deviendra la femme de Rocco que nominalement. Humble paysanne, âme soumise, Agrippine voit dans le marquis un bienfaiteur plutôt qu'un amant. Elle ne peut qu'obéir :

« Il a commandé, dit-elle, j'ai obéi. Que suis-je devant devant lui ? Un ver de terre. »

Rocco consent aussi. Il est un homme du marquis, une chose à lui :

« Si le Marquis m'avait ordonné : Jette-toi du clocher de Saint-Isidore ! je l'aurais fait, les yeux fermés. »

L'un et l'autre font donc sans se troubler le serment que Roccaverdine exige d'eux. Mais ils ont compté sans le désir, « ce maître des hommes et des dieux ».

Entre ces deux époux de nom, l'amour commence à se glisser, fruit de la tentation et d'une situation trop fausse.

Le marquis se sent trahi : tourmenté par la

jalousie, il se cache, une nuit, derrière la haie des figuiers, pour épier. Il voit Rocco qui se rend furtivement, comme on va à un rendez-vous d'amour, dans la chambre d'Agrippine. Alors, aveuglé par la passion, Roccaverdine tue, d'un coup de feu, le rival qu'il s'est donné lui-même.

Personne ne devine le nom de l'assassin ; personne surtout n'ose soupçonner le marquis malgré le trouble qu'il laisse paraître. On arrête un certain Cassaccio qu'on accusait d'avoir nourri contre le mort une rancune secrète, et qui avait proféré à son endroit de vagues menaces.

Cependant Roccaverdine devient chaque jour plus triste, plus irritable. Le procès contre Casaccio le tient en haleine d'angoisse. Les extravagances d'un avocat, spirite convaincu, qui parle d'évoquer l'ombre de Rocco, jettent le superstitieux meurtrier dans la déroute. D'autre part, un crucifix, de grandeur naturelle, qui est appuyé au mur de sa chambre à coucher, achève de provoquer en lui l'épouvante des interventions surnaturelles. Une nuit que l'ouragan bat les maisons du bourg, le marquis de Roccaverdine sort de chez lui ; il va frapper à la porte d'un jeune prêtre qui passe pour un saint, il dit : « Je veux me confesser ». Et, au milieu du rugissement des éléments déchaînés, il avoue son crime ; il l'avoue, non pour l'expier, mais pour s'en débarrasser, il tâche de s'excuser, de se défendre ; il est fort éloigné de tout repentir chrétien et humain, et il ne mêle à sa terreur comme à son égoïsme d'âme et à son cynisme, nulle hypocrisie.

Après qu'il a fait cet aveu au prêtre, Roccaverdine

s'apaise. Il repousse d'ailleurs les exhortations que son confesseur lui adresse au nom du salut de son âme : il se révolte contre le conseil d'avouer son crime publiquement, de délivrer l'innocent, d'accepter une expiation. Son humiliation lui semble suffisante. Il se sent désormais en paix avec sa conscience ; il achèvera de se rassurer en secourant la famille du malheureux et innocent galérien et en éloignant Agrippina, cause et victime de son crime. Même, sa peur une fois calmée, le marquis se repent d'avoir avoué sa faute au saint homme : il redoute les révélations d'un fanatique.

On peut dire que c'est de la psychologie « élémentaire » que nous apporte là M. Capuana : on ne peut nier qu'elle soit vraie et forte.

Dans l'âme d'un gentilhomme sicilien de ce temps-ci, le romancier a su condenser la psychologie séculaire de tous ceux qui, depuis le triomphe du Christianisme sur le Paganisme, ont été les maîtres de la Méditerranée. Ainsi l'auteur demeure fidèle à sa thèse sans faire de violence à la réalité, car ce sont bien les sens et leur folie, qui imposent, à Roccaverdine, la seule loi qu'il connaisse. Le reste n'est pour lui que concessions successives et retraits intéressés. Sous un vernis léger, sous des apparences factices et trompeuses de religiosité, de civilisation, l'animal humain demeure ici intact dans sa force et dans sa ruse.

Et c'est bien la vieille Sicile des demi-Grecs, des Agarènes, des Normands, que M. Capuana fait sortir, sous nos yeux, des flots de la Méditerranée, offrant son sol historique, abrupt, antique et sauvage, à l'observation attentive d'un Italien d'aujourd'hui.

CHAPITRE VIII

GIOVANNI VERGA[1]

M. Giovanni Verga est considéré dans son pays comme le premier maître de cette école dite des « véristes », qui conseille aux artistes italiens d'écrire leurs œuvres sans jeter les yeux sur les modèles étrangers, en puisant aux seules sources de la vie ambiante.

Le romancier sicilien s'est conquis sur lui-même, il n'a pris que lentement conscience de ses dons. Au début de sa carrière, il a suivi le vieux chemin des romans d'intrigue[2]. Il a écrit des livres qui se dénouent dans ces milieux de convention dont Alphonse Karr disait : « Et cela se passe dans le plus grand monde... »

Tout cela sans originalité italienne, n'était, que des imitations des feuilletons français. Quelque trait vigoureux, quelque tableau magistral perçait bien ici, là, mais personne n'aurait pu prédire que celui qui écri-

1. Giovanni Verga, né à Catane (1840).

2. C'est le cas pour *Tigre Royal*, 1873 ; *Eva*, 1873 ; *le Roman d'une Fauvette*, 1874 ; *Les Héros*, 1875 ; *le Mari d'Hélène*, 1883 ; etc.

vait ces choses pesait déjà, d'un effort continu, sur le moule de banalité où il était prisonnier.

Le Verga dont nous voulons parler ici est l'artiste de premier ordre qui, à travers une étude passionnée de l'âme sicilienne, a révélé à l'Italie contemporaine les forces originales dont elle dispose pour s'imposer, par la mise en valeur de son propre fonds, à l'attention de l'univers lettré.

On est frappé, quand on lit les critiques italiens, de cette préoccupation qui hante les meilleurs : ils craignent à l'excès que les auteurs de leur pays ne soient accusés d'imitation. Ils refusent de voir en eux des « suiveurs », ils veulent à tout prix que l'Italie moderne ait créé une école originale. Ils ont en tous cas découvert un mot pour caractériser cette école-là : ils l'appellent « vériste », comme on l'a vu à propos de M. Capuana, et elle apparaît à leurs yeux profondément distincte de l'école « naturaliste ».

Il y a dans cette préoccupation une souffrance d'amour-propre qui est touchante et inutile. Il ne s'agit pas du tout de savoir si l'Italie possède une école personnelle d'écrivains que l'on puisse grouper autour d'un mot qui n'aurait pas servi ailleurs ; ce qui est en question est une réalité plus haute et surtout plus vivante : il est sûr que l'Italie moderne sent jusqu'au fond de ses entrailles et de son cerveau toutes les passions, toutes les idées, tous les rêves qui agitent notre monde contemporain, et qu'elle commence à produire des écrivains qui marquent du sceau des qualités italiennes les interprétations qu'ils nous donnent de ces idées, de ces sentiments, de ces songes.

Il importe peu après cela de prendre beaucoup de peine pour établir que Verga n'a pas subi l'influence de Maupassant. C'est le contraire qui est vrai. Mais le conteur normand lui-même avait subi l'influence de Flaubert, dont la plume corrigea les pages de *Boule de Suif*, et Flaubert avait des maîtres qu'il nommait, et aucun écrivain n'est jamais apparu dans la littérature de son temps sans aïeux, sans lien avec ce qui le précédait et ce qui l'a suivi, sous la figure d'un îlot surgissant des profondeurs du Pacifique par l'effet d'une convulsion volcanique. Si l'on veut fixer ces réflexions par une image, il serait plus vrai de dire que les littératures se développent comme des arbres selon les températures du siècle et l'orientation de la lumière.

M. Verga a connu Maupassant, tout le prouve. Mais il ne l'a pas connu en imitateur[1], il l'a connu comme un génie vraiment mâle, qui, frappé de la beauté et de l'intensité de l'œuvre du conteur normand, s'est détaché de l'idéal factice dont lui-même commençait à se lasser, pour regarder en face cette beauté naturelle, cette simplicité des choses, cette logique des lois de la vie, qui était toute la religion de Maupassant.

Élevé au milieu des Normands, le romancier français avait pris plaisir à éclairer, dans ses plus secrets replis, cette naturelle astuce qui fait du campagnard une créature cousine du renard, du renard de La Fontaine.

Le conteur sicilien avait sous les yeux des modèles qui penchaient moins du côté de la duplicité et des

1. Verga publiait sa première nouvelle « vériste » : *Nadda*, dès 1886, au moment même où Maupassant écrivait : *Boule de suif*.

roueries, que vers la violence et l'intensité farouche des passions. Il n'avait donc point à suivre les empreintes de Maupassant pour faire sa route : il s'est mis en chemin par une autre voie pour atteindre le même but de vérité et de simplicité.

Il n'y a pas jusqu'à l'usage infiniment discret que M. Verga a fait du dialecte sicilien, et sa traduction en italien classique, qui ne rappelle les procédés de Maupassant. Tous ceux qui ont essayé d'écrire l'histoire rustique savent que la limite entre le « conteur » et l'artiste « créateur » est tout justement fixée par l'usage qu'on fait du patois, ou de la langue générale. Celui qui raconte en patois n'obtient tout son succès que lorsqu'il lit lui-même, devant une clientèle spéciale, son récit pittoresque et qu'il ajoute à la phrase le divertissement de l'intonation. L'art n'a pas besoin de ces adjuvants, il inspire cet effort supérieur : conserver tout ce qui est caractère et simplicité sans les altérer, au moment même où on les traduit dans cette langue générale, qui seule donne la parfaite beauté, et assure la durée aux œuvres.

Qu'il le veuille ou non, un auteur qui, à travers la contingence de ses récits, aperçoit le fond même de la vie a, des hommes et du monde, une conception philosophique. Giovanni Verga n'échappe pas à cette règle — le Verga des récits de Sicile.

On sait que cette terre volcanique a été foulée par les Arabes de la mer que les chroniqueurs byzantins nommaient les « Agarènes ». Ces pirates n'ont pas seulement imprimé leur image dans l'extérieur de cette race insulaire ; ils ont infusé dans l'âme sicilienne leur façon farouche de sentir : « Laisse faire Dieu, » dit

volontiers le *popolano* de Naples ; le Sicilien, cousin plus germain du musulman, est encore plus persuadé que le Napolitain qu'en lui, pour le bien comme pour le mal, c'est la fatalité divine qui se manifeste. Il s'abandonne résigné à ses impulsions, où qu'elles doivent le mener. Il est prêt à supporter toutes les épreuves qui lui viennent des hommes, et celles qui lui viennent des éléments ; la loi du plus fort qui les dompte, comme celles de la mer qui culbute les barques, de l'ouragan qui emporte les ponts et détruit les récoltes, de l'Etna qui engloutit les villes.

Avant d'écrire, Giovanni Verga a longuement recueilli les chansons, les dialogues populaires, les proverbes où cet état d'âme de la Sicile s'est figé ; l'on pourrait presque dire que la résignation à ce qui arrive a été comme le *leitmotiv* de ses récits.

Ce n'est point pour satisfaire à une esthétique flaubertine que l'auteur de la *Chevalerie Rustique* s'efforce à « ne pas intervenir » dans ses contes ; c'est parce que son modèle, le paysan sicilien, est persuadé que lui-même n'intervient point dans la conduite de sa propre vie.

Ce principe de la résignation et de la fatalité absolues une fois posé, tout un ordre spécial de psychologie en découle nécessairement. L'homme qui tient toutes ses impulsions pour sacrées et toutes ses misères pour fatales aura, sans effort, un courage héroïque, il bravera avec la même intrépidité froide les gendarmes et la loi, la mer et la mort. Sur terre, il sera le jouet de la passion comme, sur les flots, il est le jouet du vent : l'un et l'autre vous assaillent, vous poussent et vous font aborder

où il leur plaît. Une espèce de philosophie populaire des droits de la puissance se dégagera logiquement de ces passivités. Son *Credo* tiendrait en deux lignes : pour ses intérêts comme pour ses amours, chaque être ne peut obtenir des autres êtres que la somme de ménagements qu'il est capable d'imposer par la supériorité de sa force.

Si cette doctrine se formulait quelque part dans l'œuvre de l'écrivain sicilien, de façon dogmatique et abstraite, elle rebuterait, elle révolterait, on pourrait la contester. Jamais Verga n'est tombé dans cette erreur. Mais le sentiment qu'il a, que la force, sans notion de moralité, fait la police de la vie, circule à travers son œuvre. Cela fait une colonne vertébrale à ses courts récits, les relie entre eux comme les anneaux d'une même chaîne.

C'est dans un volume de nouvelles, dont le titre est : *la Vie aux champs*, que Verga, débarrassé du fatras romanesque où il s'était attardé à ses débuts littéraires, s'est essayé à cette manière sobre qu'il devait, plus tard, porter dans le roman même. L'analyse de deux récits[1] caractéristiques donnera le ton du livre.

Jeli, le pasteur, est un gardien de chevaux; enfant de solitude, il n'a pas trace de corruption dans l'âme. Son adolescence s'est passée entre un camarade plus riche que lui, Alfonso, qui va faire ses études à la ville, et une petite paysanne, Mara, que le gardien de chevaux épouse. Le bonheur du ménage est troublé par le retour d'Alfonso. Il apporte avec lui cette séduction

1. Nous avons analysé dans le *Théâtre italien contemporain* les récits les plus remarquables de ce recueil. Ils ont été portés sur la scène, après le succès qu'ils avaient trouvé dans ce volume: *la Vie aux champs*, 1885.

du savoir, et ce charme de l'homme éduqué auquel, entre toutes les femmes de la terre, la paysanne italienne est sensible. Jeli ne se défie pas, il écarte ceux qui lui conseillent de se méfier, et son honnête aveuglement dure jusqu'au soir où, dans une fête de village, il voit danser Alfonso et Mara : les serrements de mains, les frôlements de corps des deux jeunes gens lui révèlent le secret. Il voit rouge, il tue son rival.

Jeli est le type sicilien plus tragique et plus impulsif de cet homme droit et bon que Goldoni a connu dans le nord de l'Italie, tout disposé à croire au bien.

Au contraire, « Rosso Malpelo », le fils du mineur, incarne un autre aspect de l'âme sicilienne. Celui-ci raisonne, connaît sa douleur, souffre de l'injustice. Mais, trop résigné pour se révolter contre elle, il se venge, logiquement à son avis, des souffrances que ses maîtres lui imposent sur les êtres plus faibles et qui dépendent de lui-même. Dans l'espèce, ce dernier souffre-douleur est un âne :

« ...Je ne le ménage pas », dit Malpelo, « parce qu'il ne peut ni ruer ni mordre. L'âne doit être frappé parce qu'il ne peut pas frapper. S'il en avait la force, il nous foulerait aux pieds et nous déchirerait à pleines dents. »

Et pourtant Malpelo n'est ni odieux ni cruel. Il le prouve par la tendresse qu'il témoigne à un jeune camarade souffreteux, après que la mort de son propre père, tué dans un coup de mine, lui a fendu le cœur. Malpelo n'est que résigné aux lois naturelles ; il s'y conforme à ce point, qu'il lui arrive de frapper le petit

compagnon qu'il aime : « pour lui apprendre à supporter, et à se défendre ».

Verga, qui ne verse jamais dans la théorie, n'a pas indiqué où il estimait que pourrait aboutir un pareil homme ; cependant on a le sentiment, en lisant l'histoire de Rosso Malpelo, que l'auteur a tracé là, en une inoubliable silhouette, le portrait de cet anarchiste italien qui a le cœur plein de bonté, et qui noie ses mains dans le sang.

Cependant ces nobles exercices littéraires avaient donné à Giovanni Verga la conscience de son talent et de la maturité de ses forces. Il savait ce qu'il pouvait réaliser et où il voulait aller, quand il a abordé le roman.

Si le succès n'est pas la seule règle de la perfection d'une œuvre littéraire, on peut avancer que son roman des *Malavoglia* [1], moins connu du grand public que la *Chevalerie rustique*, est probablement l'œuvre où Verga s'est donné le plus complètement et où il se reconnaît lui-même avec le plus de complaisance et d'exactitude.

Les *Malavoglia* sont une de ces familles de pêcheurs dont on aperçoit les barques du pont des grands paquebots qui passent au large de la Sicile. Cette petite tribu entretient en divers cœurs une âme traditionnelle qui s'incarne dans l'aïeul. C'est lui qui, en mer, tient le gouvernail et qui, à terre, gouverne les consciences. Il a, au cœur, la probité héréditaire de ceux qui, ayant lutté pendant des générations contre le péril des flots, vivent toujours prêts à rendre leurs comptes si un

1. Les *Malavoglia*, roman paru en 1888.

coup de vent culbute la barque et les jette à l'abîme.

L'homme de la terre prend plus de liberté avec la morale et avec le divin. Il est à une petite distance du confesseur qui, à la suprême minute, le déchargera des péchés trop lourds. L'homme de la mer sait qu'il périra sans secours et paraîtra devant Dieu tel qu'il était à la minute de la mort. Pour un paysan de la trempe du vieux Malavoglia la forme matérielle de la probité est l'exactitude dans les choses d'argent. La pauvreté perpétuelle où il vit donne à cet argent une valeur immense, aussi le jour où un coup de lame brise son embarcation et noie avec le fils aîné la cargaison empruntée, Malavoglia n'imagine pas une seconde que la malheur qui l'a frappé, et dont il n'est point responsable, lui permet de faire banqueroute : désormais, lui et les siens vivront, pour payer les dettes de la mer.

Dans la peinture des privations constantes que toute cette famille va s'imposer, Verga a su garder une mesure admirable. Il n'y a point de lutte dans la conscience de ces pêcheurs. Ils accomplissent ce qu'il considèrent comme le devoir, sans même prononcer le mot de devoir. Il leur semble qu'ils ne peuvent pas faire autrement qu'ils font. Ils sont des victimes de la nécessité, des victimes sans récrimination : une dette, c'est comme une vague de fond, on la subit.

Mais le vieux a un petit-fils qui, lui, est allé à la ville pour faire son service militaire. Là, le jeune homme a appris, par le spectacle de la vie ambiante, que l'argent ne comporte pas la moralité que lui accordent les siens. Dans la capitale, le soldat a entrevu les femmes de plaisir qui passent, étendues sur les coussins de leurs

voitures, dans une apothéose de luxe. Le petit pêcheur n'a plus au cœur la religion d'honneur de son vieux père pour la « dette. » Il se révolte contre la loi de fer que l'aïeul impose à toute la famille. Le poids de cette dette de la mer est trop lourd pour ses jeunes épaules.

Le soldat, congédié, prétend ne pas être meurtri pendant toute la durée de sa jeunesse. Il rapporte dans ses foyers une morale dissolvante. Il la prêche, dans la cabane, devant sa sœur, à l'auberge, au milieu des gens du pays. Il est logique que le jeune Malavoglia finisse par mettre ses actes d'accord avec ses passions. Il se fait contrebandier ; les hasards de son métier périlleux le placent en face d'un douanier : il le saisit corps à corps et le blesse.

Le vieux ne veut pas croire que son petit-fils ait failli à l'honneur. Désormais à la dette d'argent s'ajoutera donc pour lui une autre dette sacrée. Il veut réhabiliter l'accusé.

Or, après des années de privations et de misère, on était précisément à la veille de s'affranchir : on allait rembourser ceux qui avaient perdu leurs marchandises dans l'ancien naufrage. Et voici que la moitié de l'argent qui allait éteindre la dette passera désormais aux mains des gens de justice : il paiera l'avocat chargé de laver l'héritier du nom des Malavoglia du soupçon de vol.

Pour la blessure que le douanier a reçue, et pour le sang qui a été versé, le vieux pêcheur ne s'inquiète pas. Le sang n'entache point l'honneur.

Autour de ce drame, M. Verga fait vivre d'une façon saisissante, à la façon d'un chœur antique, les gens du voisinage. La famille a ses partisans et ses détracteurs,

l'opinion se modifie avec les phases du procès. Tout cela est noté dans une couleur très sicilienne, et le coup de théâtre par lequel on apprend que la sœur même du petit soldat est devenue la maîtresse du douanier blessé sent la vérité et la vie. L'enfant séduite disparaîtra comme son frère a disparu, et l'on ne verra plus en scène que la pauvre barque houleuse dont l'aïeul continue de tenir le gouvernail, avec des mains qui, maintenant, hésitent et défaillent.

L'apoplexie a touché le vieux pêcheur et a fait de lui une ruine. Quand même, il demeure la clef de voûte de la famille décimée. Ceux qui sont restés groupés autour de lui ne discutent pas plus qu'autrefois son idéal de probité. Ils admettent qu'après cette succession de naufrages matériels et moraux, le devoir est demeuré pour eux toujours le même : travailler au paiement de la dette.

Chaque semaine on cache dans la paillasse, sur laquelle le vieux est toujours étendu maintenant, un peu d'argent qui a été à nouveau économisé au prix de toutes les privations. Et l'aïeul, inutile gardien de ce pauvre trésor, songe que l'honneur des Malavoglia lui ordonne de ne pas peser, de son poids mort, sur cette épargne. Il vit dans la terreur que les siens l'envoient à l'hôpital, pourtant, dès qu'il voit que leur respect affectueux et superstitieux est décidé à lui éviter cette suprême misère, lui-même, il a honte de sa défaillance. Il profite de l'absence de ses petits enfants pour se faire transporter par des voisins à l'Asile, où les pauvres finissent. C'est le seul moyen qui lui reste de collaborer au paiement de la dette.

A la fin d'un si noble récit, on peut regretter que l'auteur, sacrifiant peut-être à des habitudes anciennes de romancier-feuilletoniste, ait fait mourir le pêcheur à la minute même où les siens venaient lui annoncer que la dette est enfin payée. Il eût été peut-être plus vrai, certes, plus émouvant, de nous montrer le vieillard matériellement présent à cette seconde où on lui apporte la bonne nouvelle, mais trop fini, trop usé pour comprendre que cette espérance à laquelle il a sacrifié sa vie et celles des siens, est devenue une réalité.

Ce n'est là qu'une ombre : l'homme qui a écrit *les Malavoglia* est assuré de vivre autant que le culte des lettres dans son pays.

Le succès d'estime littéraire que Giovanni Verga a obtenu avec ses *Malavoglia* l'a porté à annoncer une série de volumes dans lesquels il se propose d'éclairer, du reflet moderne de l'argent, les mœurs de son rude pays sicilien. La froideur avec laquelle on a reçu son roman *Mastro Don Gesualdo* [1] est peut-être la cause pour laquelle on n'a point vu paraître encore le troisième volume qui doit couronner cette série ?

Il y a cependant de la sobriété, de la force, dans cette histoire d'un paysan riche, fourbe, et retors, qui épouse une fille pauvre, mais de noble maison, pour se donner à lui-même la preuve de sa puissance. Tout ce qui est sentiment est sacrifié par Don Gesualdo à ce triomphe d'orgueil. Peu lui importe de savoir que la jeune fille qu'il épouse a eu dans le cœur un profond attachement pour un jeune homme de son milieu. Il ne

1. *Mastro Don Gesualdo*, paru en 1888.

compte pas davantage avec la cruauté de la rupture que lui-même impose à la paysanne maîtresse, dont il a eu des enfants. Don Gesualdo se sacrifie et sacrifie les autres à la nécessité qu'il sent de gravir les marches de l'échelle sociale. Fidèle à ce plan, après la perte de sa jeune femme, il élève la fille que la morte lui a laissée, de façon à ce qu'elle puisse faire valoir dans le monde ce qu'elle a de sang bleu, en reniant la médiocrité de ses origines paternelles.

Don Gesualdo ne recherche pas plus le bonheur comme père, qu'il ne l'a recherché comme mari ; il ne veut qu'assister à l'ascension de son sang.

Tout cela dure jusqu'au jour où un mal rongeur oblige l'orgueilleux vieillard à quitter le cadre de sa vie campagnarde pour venir se mettre, dans le palais de sa fille et de son gendre, à portée des médecins et des remèdes de la ville.

C'est là que la partie la plus originale du roman commence. Jusqu'à cette minute, Don Gesualdo apparaissait au lecteur comme un proche parent d'un grand nombre de pères « parvenus » dont on pourrait citer les noms et il faisait pâle figure auprès d'un « père Goriot ». L'originalité sicilienne se précise à la minute où Don Gesualdo, condamné à l'immobilité par son mal, à l'isolement par l'indifférence de sa fille, meurt de colère concentrée, autant que de sa maladie. Il voit cette fortune qu'il a faite, dilapidée par des valets, rongée par un luxe inutile, par une administration déplorable. Et Don Gesualdo finira désespéré, au milieu de la nuit, sans que sa fille se dérange pour venir recueillir son dernier souffle.

Ce n'est pas, chez la jeune femme, un effet monstrueux d'égoïsme, mais une suite logique de cette organisation de vie que Gesualdo lui-même a voulu créer autour de son héritière. Les valets n'ont pas estimé qu'il fût convenable de réveiller « madame la comtesse » au milieu de la nuit, sans ordres, même pour fermer les yeux de son « paysan de père ».

Si l'on se demande quelles raisons ont motivé l'indifférence des lecteurs passionnés des *Malavoglia*, pour *Don Gesualdo*, on peut en signaler au moins une, qui comporte un enseignement : si fatales que soient les passions humaines, elles ne sont pas également sympathiques au lecteur. La naïve folie d'un pauvre pêcheur qui meurt pour s'acquitter d'une dette touche plus que l'orgueil d'un parvenu qui trépasse solitaire pour avoir voulu faire une duchesse avec son sang rural [1].

Le beau conte de M. Verga : la *Chevalerie rustique* [2] est trop connu du public européen, pour qu'il soit utile d'y insister longuement. Voici donc l'intrigue en quelques mots.

Un soldat, Turiddu, qui revient du service, trouve la jeune fille qu'il courtisait, Lola, mariée à un riche paysan, compère Alfio. L'amour et l'orgueil s'unissent pour pousser le jeune homme à reconquérir la femme qu'il a perdue. Et comme la belle Lola, dans le luxe où son mari la fait vivre, pourrait le dédaigner, Turiddu recourt à la jalousie afin de reconquérir le cœur de l'in-

1. La *Duchesse de Leyra*, l'*Honorable Scipion*, l'*Homme de luxe*, sont les titres d'autres bons romans de Giovanni Verga, tous histoires de « vaincus » de la vie.

2. Voir notre : *Théâtre italien contemporain*.

fidèle Lola. La victime de cette intrigue est une jeune fille, Santuzza, qui, elle, se croit sincèrement aimée et qui se donne sans arrière-pensée. La fête de Pâques la trouve enceinte. Elle ne peut plus entrer dans l'église, mais sa misère se change en désespoir et en indignation quand elle voit que Lola, l'adultère, ose, elle, porter son sacrilège au pied des autels, à côté du perfide Turiddu, qui est devenu son amant. N'a-t-il pas souillé la sainte nuit des Vigiles en profitant de l'absence du mari, pour aller dormir aux côtés de Lola ?

La jeune fille abandonnée court révéler ces abominations à la mère de Turiddu. Elle le fait avec un mélange d'humilité et d'ardeur qui est une intéressante indication d'artiste sur ces âmes paysannes dont il connaît le tréfonds. Un choc qu'elle a avec l'infâme Lola achève d'affoler Santuzza. Elle prévient le mari.

Le compère Alfio fait son enquête et il est obligé de voir clair dans son déshonneur. Il faut donc que lui, ou Turiddu, disparaisse. Une scène de cabaret devant la petite échoppe de la mère de Turiddu met les deux rivaux en présence à la fin de la messe. L'outrage qui accompagne la provocation oblige un des deux hommes à mourir. A cette minute suprême, Turiddu sent que Lola l'a perdu et que tout le poids du déshonneur et de la douleur de la pauvre Santuzza retombe sur lui. Il recommande la jeune fille à sa mère s'il doit succomber, et il va s'enfermer avec le mari de Lola entre les quatre murs du jardin. Le duel a lieu sans témoins. Comme dans la tragédie antique, c'est un messager qui vient apporter la nouvelle au peuple réuni : le compère Alfio a tué le séducteur des deux femmes.

Il y a, dans la littérature, de nombreux exemples de romans qui, au lendemain d'un succès, ont été portés sur le théâtre. Ils réussissent rarement, car il y a, entre les deux genres, une réelle incompatibilité.

Malgré l'exceptionnel retentissement que sa *Chevalerie Rustique* a eu sur la scène, Giovanni Verga a procédé dans sa dernière œuvre *Du tien au mien*, de façon différente. C'est au théâtre qu'il l'a produite avant de l'habiller de sa forme romanesque.

Il ne s'agissait plus, cette fois, d'une pièce en un acte, comme pour la *Chevalerie rustique*. Il fallait, ici, ménager l'intrigue, la découper dans les formes que l'action du drame impose à l'auteur. Évidemment Verga avait espéré que cette nécessité lui donnerait encore plus de rapidité dans le récit et de solidité dans la construction. Mais l'écrivain vériste n'est pas seulement un producteur de caractères en grand relief, il est encore un peintre excellent des « milieux » pittoresques où se déroule l'action ordinaire de ses récits. Le personnage s'éclaire chez lui, merveilleusement, de l'ambiance évoquée par l'artiste. Or, au théâtre, cet « accompagnement » des milieux manque, il faut jouer entre des portants, sur les fonds de toile peinte. Verga était, cette fois, dépouillé de la moitié de sa séduction, de ses moyens de plaire. Il s'en est rendu compte en sincère artiste qu'il est. Il ne s'est pas obstiné.

Du tien au mien, qui n'avait pas fait une bonne pièce, est devenu un roman dont la critique italienne a fait un éloge enthousiaste. Voici en quels termes l'excellent maître sicilien M. Capuana, touché de voir un compatriote plus jeune que lui-même atteindre cette perfection qu'il a

personnellement poursuivie, — juge *Du tien au mien* :

« ... Après avoir produit son sujet dans la coupe du théâtre, Verga lui donne aujourd'hui une forme narrative : elle apparaît parfaite, sans une bavure dans le style, un style de bronze. La pièce remaniée est devenue la matière d'un livre original où se manifestent, plus clairement que dans tout l'œuvre de Verga, les tendances du roman contemporain. »

Et plus loin, Capuana ajoute :

« Il n'existe pas, pour le roman, un style unique. Il y a autant de styles que de sujets. Le véritable artiste est celui qui, comme Verga, hautement conscient de cette vérité, la met instinctivement, continuellement, en pratique. Or, dans ce dernier roman, Verga finit de mâter son style. Il supprime de sa page tout ce qui n'est pas rigoureusement adéquat à chaque personnage, à chaque milieu. Il fauche ce qui est inutile : l'infime détail, la description pour la description, l'image qui veut orner et qui masque... »

Peut-être *Du tien au mien* est-il, sans indication de série, ce troisième roman où Verga se proposait d'analyser les hommes dont l'amour de l'argent est la passion dans le milieu de simples, où il a voulu vivre et écrire. En tous les cas il y a une parenté entre Don Gesualdo et un des héros de *Du tien au mien*, l'usurier Nunzio Rametta.

Cette fois, Verga met en scène une vieille famille ruinée, dont le chef, Don Raimond Navarra, place ses dernières espérances dans l'exploitation industrielle

d'un gisement de soufre. Ce n'est plus que sur le succès de cette entreprise qu'il compte pour doter ses filles et soutenir son nom. Mais les nobles siciliens ne sont pas préparés par leurs hérédités à conduire des entreprises minières. Pour comble de malheur, Don Raimond Navarra a un voisin, l'usurier Nunzio Rametta, paysan enrichi aux dépens des autres : « nourri de sang et de larmes », qui fait les yeux doux à la mine de soufre. Il escompte ce qu'elle pourrait devenir entre ses mains expertes et, afin de l'acquérir à meilleur compte, il échafaude ce rêve : une des filles de Don Raimond est une créature charmante et bonne ; avec le gisement de soufre pour dot, elle ferait une excellente femme au fils de l'usurier.

Ces projets, que le malheureux Don Raimond sera sans doute obligé de suivre, permettent à l'usurier d'approcher de plus près le gisement de soufre. Mais, à l'examen, les ressources et les promesses d'exploitation ne lui semblent point aussi brillantes qu'il l'avait imaginé de loin. La mine ne vaut décidément pas une noce. Don Raimond aura l'humiliation suprême de voir cet usurier rompre les pourparlers engagés et faire retraite, établissant ainsi, avec cynisme, que ce n'étaient ni la beauté de la jeune fille ni le nom aristocratique du père, mais seulement les bénéfices possibles de l'affaire, qui avaient séduit le vieux paysan et son fils.

A présent, Nunzio Rametta veut acquérir la mine convoitée sans passer par l'église : l'usure, l'engrenage des prêts qu'il fera à Don Raimond suffiront.

Mais ce n'est pas seulement la ruine matérielle de Navarra qui est consommée, c'est la ruine morale. La

nature se venge des préjugés d'orgueil où ce noble en décadence voudrait la murer.

De la même façon que les églantines passent au travers des pierres en ruines de son donjon pour aller chercher de la lumière et fleurir au soleil, une des filles du vieux comte, Lise, lasse de n'entendre parler que des devoirs de son nom, s'échappe du côté de l'amour. C'est un simple contremaître qui l'enlèvera de la maison paternelle.

Cette fois, ce chœur antique, dont M. Verga sait admirablement lier les passions au développement du drame, a été recruté par l'artiste, dans la phalange misérable des ouvriers qui travaillent à l'exploitation du soufre et dont on entend sourdre les colères, d'un bout à l'autre du roman, jusqu'à la minute où elles éclatent dans la grève, la révolte et l'incendie.

Il est mal aisé de se rendre compte en une sèche analyse de la façon dont Verga a traité ce roman.

L'auteur sicilien s'est montré ici, une fois de plus, précurseur dans ses tendances sociales, aigu dans son observation, fort dans sa simplicité, émouvant comme la vie même, direct vers son but.

Certes, M. Verga n'a pas obtenu en Italie, au moment de ses premières publications véristes, la notoriété qu'il méritait. De la minute où il s'éloignait de cette façon maniérée qui, dans sa jeunesse, était le goût du public italien, il n'avait que deux voies à suivre : s'engager dans cette route latine où marchaient les bons écrivains français vers un idéal de sobriété et de clarté, ou bien chercher le succès dans l'imitation nuageuse des écrivains norvégiens et de quelques allemands,

qui brillent, à côté d'Ibsen, derrière un rideau de brouillards.

Giovanni Verga a fait le choix latin; il est allé à la netteté, à la précision. Or, le spectacle qu'offraient, il y a vingt ans, les lettres italiennes, prouve que la masse du public avait peine alors à le suivre. C'est qu'on ne passe pas du jour au lendemain, de la maladie des diminutifs et des augmentatifs, à la passion de la simplicité et des proportions naturelles. On aime mieux aller, momentanément, faire une cure de brume. Ce n'est pas un paradoxe de dire qu'il y a, de ce chef, une secrète affinité entre les anciens défauts de la littérature du style italien, et cette mythologie de Nains et de Géants que le Nord a conçue.

Le romancier sicilien n'a fait ici que devancer une génération d'écrivains. Et l'on sent venir l'heure où l'Italie, en quête de belles pages de prose, qui puissent enrichir des anthologies et servir de modèle aux nouvelles générations d'écrivains, fera les plus larges emprunts aux récits et aux romans de Giovanni Verga. Son œuvre vivra, au delà des caprices de la mode et des étiquettes d'école, par ce qu'elle enferme de sobriété classique, et de respect des règles immuables de l'art.

CHAPITRE IX

L'ÉCOLE DES TERRIENS

L'exemple que des maîtres comme Capuana et Verga ont donné aux jeunes écrivains de leur temps devait trouver des imitateurs. En effet, à la minute même où l'Italie, unifiée, veut renoncer aux broussailles du patois et faire un effort sincère vers la « nationalisation » de la langue, le patriotisme local aperçoit avec joie la possibilité qui lui est offerte de manifester, aux yeux de tous, dans une forme qui franchira les limites de la patrie provinciale, ce qu'il y a de caractéristique dans les mœurs, dans les façons de penser et de sentir de chacune de ces petites Italies qui sont venues se fondre dans la grande.

Une telle tendance a, en plus, l'avantage de permettre à de très jeunes gens de faire leurs premières armes dans les lettres avec un vernis d'originalité. Ils n'ont qu'à évoquer leurs souvenirs d'enfance, la fraîcheur de leurs impressions premières, les heures où ils ont eu contact avec les paysans, les pêcheurs, les gens du peuple de leur province pour se forger, de toutes pièces,

une personnalité littéraire, qui, à défaut d'un relief bien vif, a du moins la saveur des parfums de terroir.



L'écrivain le plus distingué de cette phalange est, peut-être, M. Federigo de Roberto, à qui son livre *les Vice-Rois* a valu de la notoriété dans les milieux d'Outre-Monts. L'ampleur des proportions de ce roman — six cents pages — a empêché seule qu'il fût jusqu'à présent traduit en français. Mais, si psychologique, si curieux que soit le roman de M. de Roberto, l'auteur lui-même est plus intéressant encore que son œuvre. Il apparaît, en effet, comme le type de cette évolution, qui se produit dans la mentalité italienne, soude les préoccupations anciennes de ce pays aristocratique et morcelé aux rêves de la pensée scientifique et de l'unité moderne.

De Roberto a reçu l'éducation du monde la plus opposée à ses dons. Il était né avec un tempérament de poète et de conteur, une exubérance méridionale, une fécondité d'imagination qui rappelle Alexandre Dumas père. Mais il semble que, dès le collège, il ait eu de la défiance et comme une secrète honte de ses dons, qu'il ait aperçu dans cette facilité imaginative, ce goût à suivre ses passions, la cause principale des insuffisances intellectuelles et sociales de sa Sicile natale. Et il a commencé par se réformer soi-même. Il a imposé à son imagination fougueuse les contraintes d'une éducation scientifique.

Né pour les lettres, il a fait cependant ses études

pour devenir ingénieur. Sur cette première base de réalité et d'exactitude, il a bâti de la philosophie, il a pris vis-à-vis de lui-même l'engagement de contrôler ses élans par la méthode positive. Il a voulu donner à la naturelle pénétration qu'il avait pour l'analyse psychologique le fondement presque médical d'une physiologie qui a ses racines dans l'œuvre de Cesare Lombroso. Cette lutte de l'artiste contre son tempérament et ses instincts était un obstacle à l'harmonie, dans le fond et la forme de l'œuvre. Mais ce que de Roberto perdait du côté de la beauté, il estimait le reconquérir du côté de la vérité, et, si l'on peut dire, de l'utilité de son œuvre.

Dans son roman, *les Vice-Rois*, il fait acte d'historien scientifique, il tâte le pouls à une vieille race, décrit ses tares, examine si les supériorités et les misères, qu'elle tient d'une sélection trop ancienne et trop égoïste, lui permettent d'évoluer encore, de s'adapter aux exigences d'un nouveau milieu moral et social.

Giovanni Verga nous avait conté l'histoire de ces familles de pêcheurs siciliens qui se détachent de la côte avec leur barque pour traîner le filet sur le fond de la Méditerranée. De Roberto a rêvé d'écrire la monographie non plus d'un groupe populaire, mais d'un de ces foyers aristocratique qui tient ici les hauteurs, habite encore les châteaux en ruines, et, malgré les changements survenus dans l'état social et politique depuis la proclamation de l'Unité italienne, continue de gouverner les esprits, de peser sur les mœurs, au nom de la tradition et des habitudes ataviques. On a dit, avec raison, que *les Vice-Rois* de M. de Roberto

étaient à la Sicile ce que le *Pays de Cocagne* de Mathilde Serao est à Naples : un miroir où toute la réalité d'un milieu se reflète.

Il arrive que, de temps à autre, quelque scandale passionnel, ou financier, ou politique, révèle à nos yeux des coins des mœurs siciliennes. L'idée du juste et de l'injuste nous semblent ici confondus, on dirait que la Sicile se forme, du bien, du mal, et de l'honnête, une idée différente de celle que s'en forgent le restant des hommes. Cela tient sans doute à ce que nous jugeons ces actes en eux-mêmes, en les isolant des passions qui les ont préparés. Quoi qu'il en soit, l'univers lit les comptes rendus de ces procès et ne comprend pas.

Après la lecture des *Vice-Rois*, — et ceci est le grand mérite du livre — on réforme des jugements trop hâtifs, et si l'on demeure d'avis, avec l'auteur lui-même, que la Sicile est, au point de vue du développement moral, ce que les médecins nomment une arriérée, il faut reconnaître que l'ardeur de ses passions met à son service des énergies merveilleusement vivantes pour forcer les étapes sur la grande route de la civilisation moderne, et rattraper, dans un temps assez court, le gros de l'armée humaine qui est en marche vers un idéal de justice meilleure.

De même que Giovanni Verga a peint un monde de paysans à travers la famille des Malavoglia, De Roberto a réussi à portraiturer l'aristocratie sicilienne en une seule maison, celle des Uzeda.

Le livre s'ouvre sur une cérémonie funèbre. Sous le catafalque grandiose qu'enguirlandent des centaines de bougies, une vieille femme dort : la princesse

Teresa Uzeda, en qui s'est incarnée, pendant trois quarts de siècle, l'âme féodale, dominatrice, rapace et orgueilleuse de sa race. Mari, enfants, alliés, neveux ont connu sa loi dure. Elle disposait de tous et de toutes. Elle mariait à son gré, envoyait au couvent, à l'armée, dépouillait, enrichissait.

Elle ignorait la tendresse, voire la pitié pour l'individu, et ne servait qu'un idéal : l'intérêt de la lignée.

Avec la chute de cette clef de voûte, la famille manque de se disloquer. Elle aura cependant encore un sursaut d'orgueil avec l'avènement — on a envie de dire au pouvoir — du fils aîné, héritier des préjugés maternels, celui que le romancier nomme : le Prince. A ses côtés deux figures masculines ont du relief.

L'une d'elles est le troisième fils de la morte, Ludovic. Sentant que la route lui est barrée par le despotisme du Prince sur le terrain des honneurs et des avantages mondains, il va au couvent sans autre vocation que de soutenir le nom des Uzeda dans les emplois et les bénéfices de la hiérarchie ecclésiastique. Tous les sacrifices que le succès d'un pareil plan lui conseille, Ludovic se les imposera ; sa race lui permet de feindre, aussi aisément qu'elle donne, à d'autres membres de la famille, de la puissance brutale pour oser.

Le dernier des fils de la morte, Raimond, représente dans la lignée la violence passionnelle qui refuse de se discipliner et de se contraindre. Et comme ce Benjamin a été avantagé dans le testament de la défunte princesse-mère, une partie intéressante du livre des *Vice-Rois* sera remplie par les fourberies dont le Prince aîné usera pour faire tomber son cadet dans ses pièges afin de

se servir de ses aventures de joueur et de coureur de femmes pour le domestiquer à la fin, et le plier, comme tous les autres membres de la famille, sous la loi de son droit d'aînesse.

Les caractères féminins du beau livre de M. de Roberto ne sont pas tracés en traits moins variés et moins sûrs ; ce sont les trois sœurs du Prince, de Ludovic et de Raimond : Claire, Lucrèce et Teresa Uzeda. Les deux premières apparaissent ardentes, obstinées, butées dans leurs désirs, moralement déformées par le milieu où elles ont vécu, par les hérédités de folie qui pèsent sur tous ceux des membres de la famille qu'on ne peut étiqueter des dégénérés brillants. C'est ainsi que Lucrèce aura une passion désordonnée pour le jeune Giulenti qu'on lui refuse en mariage, qu'elle le haïra dès qu'on le lui aura donné pour mari, qu'elle recommencera de l'aimer dès qu'elle le sentira las d'elle.

Teresa, dont le caractère, très doux, fait, avec les instincts pervers de ses sœurs, un contraste si saisissant, n'est pourtant pas une création artificielle de M. de Roberto. Il se défendrait de toutes ses forces d'avoir ici sacrifié au goût des contrastes et à la commodité qu'ils offrent à l'artiste pour mettre des caractères en valeur.

M. Lombroso, et tous ceux qui ont étudié les lois de la transformation héréditaire dans une famille marquée, comme celle des Uzeda, pour les aventures physiologiques, ont constaté que la mysticité alterne parfois avec le dévergondage : la sœur de Raimond et de Lucrèce est née pure et pieuse, comme ce frère et cette sœur sont fatalement ardents et voluptueux. Elle a ce lien unique

avec le reste des siens : en même temps qu'elle porte l'abnégation dans son cœur et qu'elle se sent prête au sacrifice, son cerveau est touché, lui aussi, par la fièvre d'orgueil. Là où elle paraît, elle veut être la première. Elle a la folie d'exceller dans ce qu'elle entreprend et de se distinguer dans la bonté et la vertu comme les autres Uzeda se distinguent dans les violences et dans le mal.

Une dernière silhouette de femme traverse ce livre sombre avec de la grâce et de la mélancolie. Mathilde Palini a été épousée par Raimond Uzeda à cause de sa fortune. Sa noblesse est certaine, mais inférieure, de quelques degrés, à celle des Uzeda. Cela suffit pour qu'elle soit abreuvée de mépris par tous les membres de la famille et traitée par son mari comme une esclave. L'amour constant que Mathilde lui porte semble l'irriter, il ne se contente point de la tromper avec les femmes de leur entourage, nobles, paysannes ou bourgeoises, il va jusqu'à entretenir une maîtresse dans la maison, et afficher, aux yeux de tous, les relations qu'il a nouées. Dans cette fantaisie dernière, il s'obstine, jusqu'à ce que son foyer soit détruit et sa part d'héritage retombée dans les griffes du prince.

Celui-ci apparaît vraiment, au cœur du roman de M. de Roberto, comme une malfaisante araignée au centre d'une toile. Il dévalise, corrompt, dévore tous les siens. Encouragé par le succès ininterrompu de ses machinations, il va de fourberies en fourberies et de crimes en crimes. Il n'a pas plus peur des faux — il le montre en déchirant le testament de son frère le prêtre — que du poison, dont il se sert à la fin pour se faire veuf, se débarrasser d'une femme gênante.

L'histoire a pourtant une morale. De Roberto refuserait d'admettre qu'elle lui a été inspirée par le goût que les romanciers moralistes avaient jadis de montrer la vertu récompensée et le vice puni. L'auteur des *Vice-Rois* est persuadé, et peut-être a-t-il raison, que c'est la justice immanente qui est sortie, nécessairement des entrailles de son sujet, pour châtier le Prince, auteur de tant d'abominations.

Le chef du nom et des armes des Uzeda n'a commis ces crimes et ces vilenies que pour maintenir intacte la puissance de la famille. Il est aussi préoccupé de lui assurer la puissance par tous les moyens, que le vieux « Malavoglia » de Verga d'assurer, par tous les sacrifices, l'estime d'un nom jusque-là respecté. Ceci est vertu de manant, cela devoir de noble.

Or, cette famille Uzeda s'incarne, pour le Prince, dans son fils unique Consalvo. Le Prince voudrait être aimé de cet enfant qui n'est pas seulement pour lui un fils, mais, sous une forme vivante, la personnification de sa lignée, à laquelle, d'une génération à l'autre, tout a été sacrifié. Mais si le prince a su répandre autour de soi, à son gré, l'épouvante et l'obéissance servile, il n'a pas le secret d'éveiller l'amour.

Consalvo est l'aurore des temps nouveaux. Les puissances de race qui germent en lui détestent les errements d'autrefois, comme un air méphitique où la jeune plante sent qu'elle ne pourrait ni se sustenter, ni grandir. Consalvo hait, méprise son père, et il le laissera mourir sans tendresse, dans le désespoir de la vie qu'il quitte, et dans la terreur des sanctions d'outre-tombe vers lesquelles il va.

De Roberto aime Consalvo autant que le Prince lui-même, mais il l'aime mieux et autrement. Il aperçoit et chérit en lui l'espoir de la « jeune Sicile » qui veut secouer le joug des superstitions, des ignorances, des férocités de « l'ancienne Sicile », et entrer dans le monde nouveau, armée de ses ardeurs éternelles et de ses vaillances de race.

L'apparition des Garibaldiens en chemises rouges, qui rançonnent les moines et jettent la terreur dans le couvent où est élevé l'héritier des Uzeda, finit d'ouvrir les yeux de l'enfant sur les réalités de la vie moderne. Consalvo a une âme de chef, il veut se mêler à ce mouvement naissant, non pas pour le suivre, mais pour le diriger. Il éprouve une ivresse, inconnue de ses aïeux, à sentir que son cœur bat avec le cœur d'une foule, au lieu de la maîtriser sous sa volonté. Et ce cœur se gonfle de ces aspirations populaires pour élargir le champ de sa propre pensée, toutes les puissances de son âme.

Consalvo voyagera. Il aura contact avec l'âme et le cerveau des autres peuples. Il se fécondera dans ces rencontres, et lorsque, le jour venu, il rentrera dans sa Sicile pour y continuer la tradition de « vice-royauté » que personne ne marchande aux siens, ce sera pour prendre la tête du mouvement moderne, non plus avec un égoïsme féodal, mais avec les généreuses aspirations d'un parlementaire du vingtième siècle, qui veut aller à Rome, représenter des idées, défendre des intérêts généraux.

Le discours que Consalvo, député, prononce, sur le seuil du couvent, déjà désaffecté, où adolescent il avait

fait ses études sous la férule de son oncle, le prêtre ambitieux, et qui, maintenant est devenu une école, — enferme tous les rêves, tous les espoirs généreux qui soulèvent la poitrine de M. de Roberto, grisent son cerveau, lorsqu'il songe aux espérances de la race sicilienne, et à la glorieuse entrée qu'elle peut faire dans le concert de l'Unité italienne [1].



Le cas de la romancière Sarde, Mme Deledda, à qui ses compatriotes ont failli accorder, à son apparition dans les lettres, la palme enviable du génie, provoque des réflexions auxquelles il faut s'arrêter.

Mme Deledda est-elle une petite-fille de Mérimée, quelque adaptatrice ingénieuse, qui a profité d'un engouement littéraire pour les mœurs provinciales, afin d'encadrer dans une forme quelconque les observations directes qu'elle a pu recueillir dans un milieu sauvage, ou vient-elle vraiment donner, à son île méconnue, une littérature terrienne ?

Le fait est que, après la glorieuse épreuve du romantisme, le passage de notre Mérimée dans les lettres a été bienfaisant pour toutes les littératures du monde.

C'est à lui que l'on doit la restauration de cette vertu de toute œuvre artistique ou littéraire que l'on nomme, d'un mot incompréhensible à la foule, « le caractère ». Le caractère c'est, si l'on veut, ce par quoi un visage, une

1. Le succès qu'avaient remporté *les Vice-Rois* a encouragé M. de Roberto à leur donner une suite : *l'Illusion*. Le livre est ingénieux, mais moins original que les *Vice-Rois*.

âme, un paysage se distinguent de tous les autres visages, de toutes les autres âmes, de tous les autres paysages, et cependant, en résume en soi des milliers. Tel visage est caractéristique de toute une race, tel paysage de tout un pays, telle analyse d'un caractère d'homme ou de femme, ajoute aux trésors communs de la psychologie masculine ou féminine.

On comprend aisément que nos mœurs compassées de « civilisés », les mailles étroites du filet des réglementations où nous sommes enserrés, nous retirent, tous les jours davantage, le naturel dans nos mouvements et nos décisions. Un homme et une femmes factices, qui sont l'homme et la femme « sociaux », des êtres conventionnels, remplacent l'Adam et l'Ève primitifs qui sortirent, avec des instincts nécessaires au développement de leur destinée, de la main de Dieu, ou de la Nature. Il y a péril pour la vérité, sûrement pour la beauté et pour l'art, à oublier ces origines, et l'artiste qui, comme Mérimée, s'insurge contre tout l'artificiel du milieu où il vit, qui soulève le voile de convention pesante pour découvrir dans sa nudité cette Nature oubliée, rend à ses contemporains un service inappréciable.

Lorsque le conteur français a montré dans la *Colomba* la gracieuse Anglaise élevée à l'école des « keepsakes », qui s'essaye à reproduire, sur les pages de son album, la silhouette nerveuse et maigre d'une jeune fille corse, il a mis tout justement en présence cette convention, dont il veut nous faire sourire, et cette passion naturelle, dont il essaye de rendre le goût à des palais blasés. *Carmen* ne se serait pas révélée comme une figure symboli-

que de l'ardeur libre et sans loi, si un artiste qui, lui, ce jour-là, eut sûrement du génie, n'avait pas imposé, presque brusquement, à ses contemporains l'admiration de la vérité, quelle qu'elle fût, aux dépens des niaiseries et des fausses nuances où ils se complaisaient depuis trop longtemps.

Les lettrés de toutes contrées ne devaient plus oublier que Mérimée, en abordant ainsi l'étude des mœurs pittoresques des pays encore primitifs, avait découvert une mine, où l'on était toujours assuré de trouver quelques paillettes d'or, mêlées au sable. Alors qu'il n'avait voulu donner qu'un exemple, Mérimée créa, malgré lui, un genre. Toutes les littératures recherchèrent les moules qui avaient servi au maître à façonner ses figures inoubliables — *Colomba, Carmen,* les hommes qui les aiment, — et chacun de ceux qui aspiraient à devenir le peintre pittoresque d'un coin de contrée quelque peu inconnue et sauvage, coula, non sans succès, dans ces moules-là, l'argile de son pays.

Les Italiens devaient être, plus que tous les autres, portés vers cette recherche des mœurs primitives et caractéristiques, puisque la vie régionale a continué chez eux presque jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, mêlant les passions d'amour avec les passions politiques, le crime avec l'héroïsme.

Ce qu'il y a de particulier dans le talent de Mme Deledda, c'est que très certainement elle a échappé à toute influence littéraire au moins dans ce qu'elle a de livresque. Si loin que l'on remonte dans sa lignée ancestrale, ce n'est pas de Prosper Mérimée qu'elle descend : c'est de *Colomba*.

Colomba, la « vociferatrice » *Colomba* qui improvisait des ballades au chevet des morts assassinés, et qui n'avait qu'à fermer ses beaux yeux et à arrêter les battements de son sein pour sentir des colères, des passions rythmées sourdre en elle. Ceci ne va pas jusqu'à dire que Mme Deledda n'ait pas été émue, provoquée à écrire, par le courant qui se dessinait dans la Péninsule en faveur des littératures terriennes. L'histoire et la botanique admettent que, par-dessus un bras de mer, les vents emportent des pollens, les oiseaux transportent des graines, qui sur une terre nouvelle fécondent, acclimatent des plantes exotiques. C'est dans ces conditions que l'on peut accepter, sans sourire, de répéter ce mot de « génie » qui, traduit de l'italien en français, met notre sens de la mesure en juste défiance. Il convient de rappeler ici l'origine latine du vocable *ingenium,* qui signifie « don », « naturel », en un mot tout ce qui est opposé aux acquisitions de la culture. Il est entendu que Mme Grazia Deledda a du génie de cette façon-là.

Aussi bien, l'absence de culture apparaît chez elle par une faiblesse de style — que l'artistique traduction de M. Hérelle voile en français — par des erreurs de composition qui sont bien sardes, par une insuffisance psychologique qui se contente de décrire les personnages, particulièrement les hommes, du « dehors ».

Le don de Mme Deledda est ailleurs. Elle a vraiment ses racines saines, robustes, dans la terre caillouteuse de Sardaigne, elle boit ce soleil de la montagne méditerranéen, par tous les pores de sa peau dorée. Elle n'est

point une femme de la ville, une « continentale », qui a seulement contact avec la terre, avec la vie paysanne, pendant des vacances annuelles et qui admire les rusticités de loin. Il n'y a ni manières, ni afféterie, ni imitation, ni suggestion, dans son amour de la terre sarde. Les passions, les intrigues de la petite ville où l'enfance de Mme Deledda s'est écoulée, l'intéressent depuis le premier éveil de sa raison : elle n'a pas grand effort à faire pour comprendre l'âme d'un bandit qui n'est pas seulement révolté contre la collectivité mais qui tient la montagne « pour le plaisir », qui commet des rapines pour vérifier «... si les forces de ruse et de courage persistent bien en lui ».

Or, dans un pays aussi arriéré que la Sardaigne, les mêmes choses se font éternellement de la même manière entre la montagne âpre, la mer violente et le ciel profond. Les bergers continuent de préparer leurs fromages, de faire surir leur lait, comme aux temps très anciens. Nul ne peut non plus indiquer l'origine ni la date de ces ruines que l'on découvre un peu partout, qui furent peut-être des temples phéniciens, et qui servent aujourd'hui à abriter, contre les ardeurs du soleil, les amours des bergers et des bergères sardes, héros favoris de Grazia Deledda.

A les fréquenter, à apercevoir, du haut de sa montagne natale, la mer sans saisons, la romancière s'est profondément pénétrée de « l'inévolution » de son pays. Elle s'est complu dans cette glorieuse stagnation des mœurs, des passions, comme dans une eau très profonde et très fraîche où le bain serait exquis. Elle s'y est identifiée avec une simplicité qu'on pourrait dire

« antique », toutes les naïvetés originelles de l'homme, que la société n'a point façonné ou déformé, étant sensiblement les mêmes, quel que soit le temps, dans le cadre de climats identiques.

« Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel ?... »

disait Leconte de Lisle en face des efforts passagers et successifs que l'homme voudrait nommer « progrès ».

En face de l'immobilité de sa race et du pays où elle a grandi, la romancière sarde paraît avoir été touchée d'un reflet de cet « éternel » qui seul paraissait, au poète, digne d'attention et d'amour. Et c'est parce que les contes, les romans de Mme Deledda sont traversés de ce souffle qu'ils ont sûrement, ici, là, un caractère de vraie poésie primitive et épique.

Dans la nouvelle qui a pour titre *le Vieux de la montagne*, Mme Deledda a réussi à mettre debout une figure qui a de la vie et qui pourtant est un symbole. Il s'agit d'un vieil aveugle, que tous nomment l'oncle Pietro. Ce montagnard à barbe de fleuve, sage comme un héros d'Homère, domine les passions, les petitesses, les haines mortelles, les incurables tourments de ceux qui, groupés autour de sa sérénité, cherchent leur route en chancelant. Dans le temps où le « vieux » y voyait, il a vécu dans la contemplation des spectacles changeants de la terre, les saisons étaient sa préoccupation et sa fête. Maintenant que ses regards sont éteints, il voit, encore plus distinctement qu'autrefois, le soleil de la Foi qui brille au dedans de lui. Entre

sa vie passée et sa vie présente, la volonté d'accomplir sans défaillance ses devoirs simples a été un lien solide. A travers toutes les péripéties des existences ordinaires, les accidents de la faiblesse ou de la violence individuelle, le « vieux » apparaît debout, comme le Génie même de la race.

La façon dont cet antique témoin disparaît de la surface des choses est une trouvaille poétique. Il veut descendre au village proche pour se porter au secours d'un de ses fils. Donc, soutenu qu'il a été toute sa vie par ses intentions droites, appuyé sur sa Foi, l'aveugle se met en route seul, il compte sur la chaleur des rayons du soleil, sur la direction de la brise pour se guider. Il va, cherchant la voie avec un bâton. Il prie, il espère. Mais ni sa foi ni ses prières ne l'empêchent de glisser dans le chemin, bordé d'abîmes. *Le vieux de la montagne* glisse de la hauteur, dans le précipice. Il meurt doucement entre les bras de la Nature adorée qui l'a nourri, et qui le recueille.

Ailleurs, dans les *Contes sardes* de Mme Deledda, un court récit : *la Nuit,* donne le frisson.

Une petite fille d'une douzaine d'années, Gabina, se réveille un soir en pleines ténèbres. Elle est effrayée de se trouver seule. Elle saute de son lit, descend dans la cour de la masure qu'elle habite avec sa mère, qu'elle croit veuve, et son grand-père. Là dehors, c'est l'hiver, le vent hurle, la neige tourbillonne. Transie de froid et de terreur, l'enfant surprend, à travers les fentes d'une vieille porte, le spectacle d'épouvante ; un homme inconnu est là, à terre et lié. Le grand-père de Gabina, sa mère, ses oncles le frappent.

Déjà un des jeunes gens appuie son fusil sur le front de l'homme, mais des coups heurtent la porte, le canon de l'arme se relève, tous se retournent. Sur le seuil de la chambre où le meurtre allait être commis, Gabina apparaît, sanglotante et livide. Tandis que les hommes reportent dans son lit l'enfant à moitié évanouie, la mère de Gabina délie celui qu'on allait faire mourir : « Va-t'en, lui dit-elle, et souviens-toi de ta fille ! » Et elle écoute se perdre dans la nuit les pas de celui qui, treize ans auparavant, l'avait séduite, puis abandonnée.

On s'attend à ce que des aventures de séduction fassent la trame des Nouvelles et des Récits de Mme Deledda. C'est, en tous les cas, le point de départ du roman de *Cendres*, qui, le premier, a attiré l'attention du public français, grâce à la traduction magistrale de M. Hérelle.

Peut-être serait-il intéressant de rapprocher les descriptions que Mme Deledda donne de son héroïne, la petite Oli, du portrait que Lamartine traça autrefois de sa Graziella :

« Oli, écrit Mme Deledda, était une fille de quinze ans, grande et belle, aux larges yeux félins, glauques et un peu obliques, à la bouche voluptueuse, dont la lèvre inférieure, fendue par le millieu, semblait faite avec deux cerises. De sa cuffetta rouge, nouée sous un menton saillant, sortaient les bandeaux luisants de ses cheveux noirs tordus autour des oreilles ; et cette coiffure jointe au costume pittoresque, au jupon rouge et au petit corsage de brocart soutenant les seins par deux pointes recourbées, donnait à la jouvencelle une grâce orientale. Entre ses doigts cerclés d'anneaux en métal, Oli portait des chiffons d'écarlate et de rubans dont elle voulait marquer les fleurs de la Saint-

Jean, c'est-à-dire les touffes de bouillon blanc, de thym et d'asphodèle qu'elle cueillerait le lendemain, à l'aube, pour en faire des médicaments et des amulettes... »

La séduction de cette belle créature par un berger déjà marié, qui plaît à la jeune fille parce qu'il « a vu le monde extérieur », parce qu'il a servi à Rome et dans les Calabres, enfin : « parce qu'il est aux gages d'un maître riche », n'est qu'un épisode du roman. C'est le plus gracieux. Après cela l'histoire du fils sans nom qui sortira de ces amours, et que la jeune mère abandonnera, a l'air de ce que en langage de librairie on nomme une « suite ».

Cependant, l'aventure de l'enfant bâtard préoccupe Mme Deledda plus que le sort de la jolie fille. C'est que la conteuse sarde elle-même, tout comme Oli, est hantée de la vie supérieure que mènent, de l'autre côté de la mer, les Italiens du continent, et dans le continent, les Romains de Rome. Adam se complaît dans le Paradis où il est né, c'est Ève qui veut en sortir, connaître le bien et le mal.

Donc l'enfant d'Oli, remis tout petit par sa mère à une paysanne de la montagne, descend un jour au bourg de Nuoro, où habite son père. Il y est recueilli par la brave et honnête épouse de l'ingrat séducteur. Elle veut tenter de réparer le mal que son mari a fait, et comme le petit a sur lui le charme des enfants de l'amour, il gagne aussi les bonnes grâces d'un riche voisin qui l'enverra à l'école dans la petite ville de Nuoro, puis à l'Université sarde de Cagliari, enfin à celle de Rome.

L'amour de ce jeune paysan, transformé par les humanités, pour la fille de son bienfaiteur, l'impossibilité qu'il trouve, pour ses projets, dans l'inconduite de sa mère qui est tombée très bas, le suicide de cette pauvre créature d'amour qui veut disparaître si elle est un obstacle à la félicité de son fils — tout cela forme un troisième roman qui se soude assez inutilement aux deux autres et qui n'est malheureusement plus sarde dans son essence.

Les beautés et le charme de ce livre, un peu incohérent, ne font pas oublier le plaisir qu'on a eu à lire les simples « contes » où Mme Deledda se contentait de fixer, avec ses dons tels qu'ils sont, des « faits divers », des épisodes passionnels de la vie réelle de son pays. On a, ici, l'impression parfois éprouvée dans l'atelier d'un peintre qui a rapporté de son contact avec la nature des notes toutes frémissantes de lumière et de vie, mais qui devient froid et compassé quand il veut les grouper, pour en faire un tableau de chevalet.

Elias Portolu, à qui la *Revue des Deux Mondes* a fait accueil, a plus de cohésion, et des mérites qui marquent un progrès évident dans l'art difficile de la composition. Cette fois encore, c'est l'attrait que la grande Patrie, la Civilisation, exercent sur les âmes paysannes, qui est à la base du roman. Le *Vieux de la montagne* a bien fait de descendre dans la ville : la jeune génération de la Sardaigne ne se contentera plus de paître des troupeaux entre le ciel profond et « l'orgarigue » caillouteux. Ici comme ailleurs, le service militaire est venu déraciner les hommes et fait d'eux, au retour dans les foyers, des semeurs d'idées, d'inquiétudes, de passions nouvelles.

Lorsque Elias rentre au village, il trouve son frère

fiancé avec une belle jeune fille — qui paraît être une cousine très germaine d'Oli — et qui se nomme Marie-Madeleine ; il a, lui aussi, comme le séducteur d'Oli, l'attrait de l'homme qui a voyagé et qui a vu. Au contraire, son frère Pietro est balourd et brutal. On pressent que Madeleine se donnera à Elias. Cette chose se passe à la faveur du Carnaval presque dès le lendemain du mariage de Madeleine avec Pietro.

L'enfant qui naîtra dans la maison des Portalu sera le fils d'Elias. Celui-ci, touché de remords, songe à se faire prêtre. Il est à demi engagé dans les ordres quand Madeleine devient veuve ; il pourrait l'épouser. Mais il ne revient pas en arrière, il s'obstine dans sa décision, et cependant il semble encore amoureux, car la jalousie le torture, quand un autre homme vient s'asseoir au chevet de l'enfant malade qui est le sien, l'assiste jusqu'à la mort.

Cet homme remplacera-t-il Elias dans le cœur passionné et brisé de Marie-Madeleine ?

L'auteur n'en dit rien, et vraiment, il ne nous fait entrer dans l'intimité psychologique d'aucun de ses personnages, dont les mouvements ne sont jamais décrits que de l'extérieur. L'ardeur des sens et la curiosité suffiraient à la rigueur pour expliquer le caractère d'une Oli ou d'une Marie-Madeleine, mais quand il s'agit de peindre les hommes, on dirait que M[me] Deledda s'est contentée de les observer, comme des êtres redoutables et attirants dont elle ne peut tenter de démêler la psychologie. Elle est en cela pareille aux plus illustres romancières de notre temps, et de tous les temps, qui n'ont rien ajouté de neuf, de précis, à la psy-

chologie masculine et qui se contentent de peindre les entités, monstres ou héros, de leurs imaginations.

Il est question, dans tous les romans de Mme Deledda, de philtres, d'herbes magiques, de sorcelleries : peut-être ses héros et ses héroïnes, les habitants de la Sardaigne, sont-ils les victimes de ces philtres d'amour?

Comment expliquer autrement l'âme d'un Elias Portolu qui séduit la femme de son frère, se repent et cependant, rend les suites de son péché volontairement irréparables — qui n'aime que sous le fouet de la jalousie, et qui se sent envahir d'une « étrange douceur » à la minute où l'enfant innocent dans lequel survivait sa faute, va mourir. Cet Elias est un mélange vraiment inexplicable d'audace et de faiblesse. Ces contrastes sont aussi violents, que la lumière et les ombres des paysages sardes. Et c'est, en effet, la peinture de ces ombres et de ces clartés, de l'ambiance, dans laquelle se meuvent ces personnages rudimentaires, qui fait tout le charme du livre agreste de Mme Deledda.

La magie de Rome, qui attire les filles de Sardaigne comme fait un phare pour les oiseaux de mer dans les ténèbres, a fini par exercer son invincible séduction sur la romancière elle-même. Elle est venue s'installer dans la grande ville avec la figure d'une femme qui s'est mariée dans un milieu modeste, celui de la bourgeoisie des employés d'État.

La critique italienne guettait l'œuvre qui sortirait de cette transplantation, avec quelque inquiétude. On se souvenait que le mariage n'avait pas porté bonheur au talent de Mme Ada Negri. On se demandait ce que deviendrait le jeune génie de Grazia Deledda le jour où

elle ne respirerait plus, avec ses bergers montagnards, ses paysans et ses brigands, l'air vierge de la Sardaigne.

L'auteur d'*Elias Portolu* a eu la bonne foi — elle est dans son tempérament — de ne point essayer de peindre ici ce qu'elle connaissait mal. C'est, sous un voile, et avec toutes les transpositions, les retouches, qui sont permises à une romancière, ses propres impressions que Mme Deledda a contées.

L'héroïne de son livre romain : *Nostalgies*, se nomme Régina. Sortie d'une famille riche, quelque peu déchue, elle apporte une belle aisance au vice-secrétaire d'un ministère quelconque, qu'elle épouse. Par amour? Regina ne se préoccupe point de cela. Ce n'est pas Antonio, c'est Rome qu'elle aime, la capitale, où Antonio la conduira, et c'est de Rome que la jeune femme espère vaguement faire la conquête.

Une grande désillusion l'attend dès l'arrivée. La vie brillante à laquelle son imagination rêvait de loin quand on prononçait le mot de « Rome » lui est fermée. Le rang social de son mari et l'insuffisance de sa fortune ne lui permettent même pas d'aborder une existence de luxe. La jeune femme souffre, d'autre part, de la médiocrité de sentiments, de passions, d'intérêts, de vêtements et de décors, dans laquelle se confine la famille de son mari. Cette mesquinerie est faite pour rappeler à Regina ce qu'il y avait de large, et malgré tout d'aristocratique, dans sa vie campagnarde d'autrefois. Toutes ces contraintes et ces déceptions aboutisssent à de l'exaspération. Bonne, sans cœur, intelligente, sans bons sens, Regina se croit vertueuse parce qu'elle passe au milieu de toutes les tentations

sans mal tourner. Son jeune mari, qui l'adore et qui mériterait moins d'ingratitude, prend pour elle la figure de toutes ses désillusions. Elle le laisse en plan, et retourne à sa maison de campagne où du moins, elle l'espère, elle se sentira châtelaine.

Toute cette première partie du roman fait invinciblement penser à la *Madame Bovary* de Flaubert. C'est qu'il a tracé, une fois pour toutes, le type et le portrait de ces inquiétudes de sentiment, de vanité, qui font une victime et un bourreau de la femme déclassée ou déracinée.

Mais ceci est bien italien dans le roman de Mme Deledda : le malheureux mari n'a qu'un moyen de rappeler à soi la femme qu'il aime. Elle veut du luxe et de l'argent ? Il lui en donnera. Il le paiera avec soi-même. Dans d'autres sociétés, ce sont les femmes seules qui font de tels marchés.

Regina revient à Rome avec joie puisque maintenant l'or semble affluer dans la maison : on va pouvoir mener la vie brillante. Mais si peu curieuse que soit une telle égoïste de découvrir les secrets d'un homme qui l'aime, la chance au jeu ne suffit pas à expliquer les gains d'Antonio. Il est devenu l'administrateur des biens d'une vieille dame russe. Il n'est pas seulement son conseil financier et son gérant, il est un amant qu'elle paie.

Mme Deledda a analysé, avec de la délicatesse et quelques nuances qui lui font honneur, les phases de la déchéance de cet homme amoureux qui a fini par se mettre lui-même au jeu, pour satisfaire les caprices d'une créature idolâtrée.

Regina découvrira ce secret honteux sans en être ni attendrie ni révoltée. Elle pardonnera avec mépris comme elle a épousé sans amour. Antonio et elle continueront à vivre ensemble dans une totale ignorance l'un de l'autre :

« ... Que puis-je savoir de son âme, songe Regina ; et lui de la mienne ? Nous ne nous sommes pas compris jadis, et maintenant moins que jamais. Nous ne nous connaissons pas. Nous dormons ensemble, nous partageons le pain et le lit, nous avons une fille qui est une partie de nous-mêmes ! Et nous sommes deux ennemis : nous nous offensons, nous essayons secrètement de nous blesser l'un l'autre... »

L'intention, que semble manifester Mme Deledda de revenir à la Sardaigne, après cette incursion littéraire dans la vie bourgeoise de la Rome moderne, indique que, comme Regina son héroïne, la *nostalgie* du lieu natal vit dans son âme. Et certes le contact de réalité que la romancière vient d'avoir après ses rêves d'autrefois, accroîtra en elle l'amour qu'instinctivement elle éprouvait pour la naïveté, la simplicité, la spontanéité dont elle est sortie.

Elle n'admirera pas moins que dans son adolescence les paysages sauvages de son pays, pour avoir vu de près, le musée du Vatican et les défilés du « Corso », même elle rapportera de la ville ce que l'on y gagne rien qu'en y respirant : un peu de ce « sens critique » qui est aussi nécessaire au talent, qu'au génie.



L'exemple de M. Antonio Beltramelli est là pour démontrer une fois de plus que les écrivains de terroir perdent le meilleur de leur parfum quand ils se transplantent.

Si les deux premiers volumes de « Nouvelles » que M. Beltramelli a publiés ont paru enfermer de vraies promesses de talent, c'est que dans *Anna Perenna* et dans *les Hommes rouges* il a raconté ce qu'il connaissait le mieux : l'admirable campagne de la Romagne et les passions de la petite ville qui semblent si mesquines à côté de la libre vie des champs.

Au contraire, dans le *Cantique* (1906), M. Beltramelli a déçu quelques-unes des attentes qu'il avait fait naître. Il plaît, tant qu'il se peint lui-même, sous la figure d'un de ces harponneurs des lagunes de Conacchio qui vont pêcher la nuit, au danger de leur vie, en contravention avec la loi et le gendarme. Il intéresse encore lorsqu'il se montre à Rome, sous les haillons de son héros, Duccio della Bella, dépouillé de tout ce qui était la poésie de sa vie, et tombé aux dégradations de la misère. Il devient banal dès que, après tant d'autres écrivains, il franchit les seuils des salons et des « Hôtels » de cette Rome Cosmopolite où des hommes sans énergie font leur cour fade, et vraiment trop souvent décrite, à des femmes esthètes, en quête de sensations neuves.

Ceci est, en tous pays du monde, l'écueil qui se trouve sur la route des artistes originaux et que touche

un premier rayon de gloire : ils s'avisent que l'égoïsme mondain réserve ses faveurs à ceux qui se font ses peintres ordinaires, qui décrivent ses fêtes, qui donnent de l'importance à toutes les médiocrités dont il vit. Cette forme de « snobisme » est pour un écrivain la plus dangereuse de toutes les maladies. Antoine Beltramelli, idéaliste malgré lui, s'en guérira, en retournant chercher l'inspiration à cette lagune dont il aimera mieux les habitants rudes et les paysages splendides, après qu'il les aura comparés aux vaines apparences que le luxe et la convention créent ailleurs, pour la distraction des ennuyés[1].

1. M. Pasquale di Luca a fixé l'attention du public par des études terriennes pittoresques. Il aime cette foule napolitaine qui fourmille dans ses contes : repasseuses, barbiers, boutiquiers, avocats, étudiants, revendeurs de rues, joueur de « lotto », courtiers de la volupté d'autrui, et qui ont le grand mérite, étant napolitains, de ne pas croire que, pour intéresser le lecteur à leurs passions, ils doivent constamment détrousser ou jouer du couteau. Toutes les qualités de M. di Luca se sont fondues pour faire de son dernier roman : *Aux portes du bonheur* un livre où, tout en sacrifiant à l'esthétique de sa génération, l'auteur laisse percer les émotions de sa jeunesse.

CHAPITRE X

MATILDE SERAO

Mme Serao est une fleur naturelle de la Méditerranée. Elle est née à Patras, en 1856, d'une mère grecque et d'un père napolitain. Orpheline dès sa petite enfance, elle fut ramenée à Naples par ce père, que la politique avait autrefois jeté dans l'exil. Dès 1870, on pourrait trouver dans les journaux napolitains des articles et des nouvelles signés « Tuffolina » et qui sortaient de la plume juvénile de Mlle Serao. Naples entendit la voix de la jeune fille; dès cette première minute, elle sourit à celle qui devait devenir son peintre attitré.

Cette sympathie commença par de la conformité dans les passions politiques : Naples et Mlle Serao étaient monarchistes de la même façon; elles souffraient, de manière pareille, du contact un peu rude que le grand royaume méridional venait d'avoir avec les « vainqueurs du Nord... » Et aussi bien ces « vainqueurs du Nord » sentirent qu'il y avait là une conquête à faire puisqu'ils donnèrent dès lors à Naples, le Prince, sur qui la mai-

son de Savoie compte pour fonder sa lignée royale.

Mais le cadre de la « Nouvelle » semblait déjà trop étroit à Matilde Serao pour contenir la jeune ardeur de sa conviction : elle voulait aller à la politique pure ; elle se découvrit un des plus admirables tempéraments de journaliste que le XIXe siècle ait produits. Ceux qui ont analysé, avec le plus de justice, son talent et son caractère parlent du penchant qu'elle a toujours eu pour exhorter, conseiller et maudire. Ils remarquent qu'elle éprouva toujours de la volupté « à être éloquente ». Mais ils insinuent — et le brillant auteur du *Pays de Cocagne* ne s'est jamais insurgé contre ces critiques — que Mme Serao est tout le contraire d'une femme instruite.

En effet, ce qui se dégage en elle, dès le début, est une spontanéité ignorante alliée à une grande faculté d'émotion.

Or, cette faculté-là n'est-elle pas le don même du journalisme ? Vibrer à l'unisson de tous les enthousiasmes, de tous les espoirs sans être tenu en bride par l'érudition ou le sens critique, n'est-ce point se rajeunir chaque jour, avec la vie elle-même ? Aussi bien, la suite normale de cette disposition intime devient-elle un besoin du cerveau et du cœur aussi naturel que les appétits très réguliers de la vie corporelle. Après avoir été ému, on guette les occasions de s'attendrir, on va à la pêche des misères et des injustices pour avoir l'occasion d'aimer, de défendre, de soutenir. Les sceptiques et les secs, qui de loin assistent à cette grande dépense de sensibilité, ont une tendance, laide comme eux-mêmes, à mettre en doute la sincérité de ceux qui font ces largesses d'émotion. Ils donnent là de leur avarice senti-

mentale une preuve nouvelle dont s'inquiètent peu des prodigues comme Mme Serao.

Le bon critique italien M. Ugo Ojetti a décrit la vie d'activité de la romancière napolitaine en des lignes qui sont faites pour donner le frisson à l'immense tribu des neurasthéniques :

« Cette femme admirable écrit chaque jour, en dehors de ses ouvrages proprement littéraires, plusieurs colonnes de son journal, et deux ou trois pages des romans qu'elle publie, sous des pseudonymes, dans les journaux populaires. Elle reste souvent à l'imprimerie jusqu'à trois heures du matin; elle ne manque pas une première représentation, ni une fête publique ou privée où tous lui témoignent une affection enthousiaste; elle administre son patrimoine, veille avec amour sur ses nombreux enfants, dirige un second journal — littéraire celui-là, — court à Rome en toute occasion politique, dicte des correspondances, des articles parlementaires, avec une clairvoyance, une précision du jugement que possèdent peu de vieux journalistes. De plus elle fait, chaque année, des conférences à Naples, à Rome, à Florence, et trouve encore le temps de monter à Paris, de pousser jusqu'en Palestine, de visiter le tombeau de Jésus, d'y pleurer, si sincèrement, qu'elle en est revenue brûlante de mysticisme... »

Un détail — il a son importance dans la biographie de Matilde Serao — indiquera de quelle façon elle traite les obstacles qui prétendent barrer la route à cette activité prodigieuse.

Dans le temps où elle commençait à conquérir l'amour des Napolitains par la façon dont elle analysait

leurs mœurs, expliquait leurs souffrances, réclamait des remèdes à leurs maux et des ménagements pour leurs susceptibilités, une voix, une seule voix discordante, s'éleva pour la combattre : celle d'un homme de lettres dont l'influence était considérable, — le critique Edouard Scarfoglio. Matilde Serao accepta la bataille, et, quelques années plus tard, ce même Edouard Scarfoglio était devenu son mari : il a un temps dirigé avec elle l'important journal napolitain *Il Mattino*.

Il est impossible que tant de hâte — on pourrait dire de tumulte de vie — laissent à un auteur le loisir de ces ciselures de style où s'épuisait un Flaubert. C'est, d'autre part, un inconvénient de la passion qu'après les sursauts qu'elle apporte, elle impose des minutes de faiblesse : le style de Mme Serao reflète ces ardeurs et ces lassitudes ; les lettrés d'outremont reprochent à ce style de n'être trop souvent que « du patois napolitain traduit dans un italien quelconque ». Voilà pour les faiblesses. L'endroit de cet envers, c'est la trouvaille d'expression, le lyrisme, l'éclat, par-dessus tout, la vie.

Mme Serao est très consciente de ses dons et de ses insuffisances d'écrivain. Dans un de ses élans de sincérité qui lui sont habituels, elle s'écrie :

« ...Oui, mon style est incorrect... Je ne sais pas écrire ! Certes j'admire ceux qui écrivent bien, mais j'avoue que, si par hasard je me sentais capable de m'installer styliste, je n'essayerais pas. Je crois que la force vivante de ma langue sans grande précision, et les phrases hachées dont je me sers, font circuler dans mes œuvres de la chaleur. Or, la chaleur n'est-ce pas le signe même de la vie, et non pas seulement de la vie immédiate ? Il y a des exemples que les œuvres mar-

quées de ce caractère échappent — plus que d'autres — au ravage du temps. Verga, de Roberto, Capuana et moi, on nous accuse d'incorrection ? Soit. Mais nous avons un public qui nous suit et qui nous lit : savez-vous si la postérité ne lui emboitera point le pas ? »

A supposer que le style soit nécessairement un fruit du recueillement, la composition parfaite ne va pas davantage sans loisir. On a vu à quel point ce loisir manque dans la vie noble et ardente de Mme Serao. Elle a parlé, quelque part, d'un voyageur « qui n'entre pas dans les musées, mais qui est attiré par le bruit de la foire ». On dirait qu'elle s'est jugée ce jour-là ; en effet, figurez-vous une foule bruyante, bariolée, se ruant dans une petite gare, au passage du train qui arrive, soufflant, affairé, qui prend sa charge et qui vivement l'emporte entre deux coups de sifflet... Vous aurez une image donnant une sensation assez voisine de celle que cause, dans l'esprit du critique isolé au coin de son feu, la lecture, tout d'une haleine, de quelque belle histoire populaire contée par Mme Serao. Mais si le don classique et philosophique, le goût supérieur de l'ordre qui triomphe dans les productions du XVIIe siècle français font ici presque complètement défaut, d'autres qualités suppléent, et ne permettent point que, sans injustice, l'on s'attarde à ce qui manque, pour méconnaître ce que l'on nous donne.

Or la qualité dominante des races du Midi est la vigueur et la grâce : on entend bien que l'une ne va pas sans l'autre, la grâce que la vigueur ne soutient point n'est que languissance, la force que la grâce n'enveloppe pas n'est que brutalité. Seul le Midi met au service des races

qu'il a couvées la plénitude de cette robustesse harmonieuse qui, de tous mouvements, fait de la beauté. Or, les récits de Mme Serao ne sont que grâce et mouvement. Ils réfléchissent les instincts complets de l'homme et de la femme du Midi, non pas seulement au physique mais au moral, non pas seulement dans l'élan mais dans le sentiment, qui prend, ici, la figure particulièrement caractérisée de la passion. Quelle différence, en effet, entre la vie d'un norvégien bloqué derrière ses doubles fenêtres qui, pendant l'hiver, ne reçoit que de loin en loin la visite du facteur, lien unique avec le monde extérieur, — qui est obligé de conserver dans de la saumure, jusqu'au dégel, un parent mort, à ses côtés, parce que la terre est trop dure pour que la pioche l'entame — et l'heureux napolitain qui, chaque matin, boit, comme du lait, la douce lumière de Dieu !

Le premier de ces hommes vit penché sur soi-même, sur ses troubles de conscience ; il se mire dans sa solitude ; il n'a pas trop de toutes les forces de son égoïsme pour entretenir son existence.

Le second prend son plaisir à regarder autour de soi, à élargir sa propre passion de la passion des autres. Il n'a guère besoin de méditer, il est convaincu qu'il porte en soi une âme, que cette âme fait de lui le frère ou la sœur, l'amant ou l'amante, de toutes les âmes des autres hommes et des autres femmes qui peuplent Naples et le monde. Il éprouve autant de plaisir à noyer cette âme dans l'âme universelle, que l'homme du Nord prend de peine à se concentrer.

Cette importance de l'âme fraternelle emplit l'œuvre

entière de la féconde romancière qu'est Matilde Serao, tout comme elle est un des charmes conquérants de sa chère Naples. Il ne s'agit pas seulement pour elle d'atteindre « l'âme des êtres », mais « l'âme des choses », elle sent « palpiter l'âme des pays qu'elle traverse » : en face du Nil « elle est prise d'un grand attendrissement sentimental », elle veut « comprendre ce fleuve et l'aimer ». Ce don d'universelle sympathie, lié à une grande variété dans l'émotion et à l'amour supérieur de la vie, ont fait de Mme Serao un peintre incomparable des « milieux ».

Dans les pages qu'il écrivit sur Matilde Serao romancière, M. Paul Bourget a dit avec justesse :

« ... L'œuvre de Mme Serao c'est Naples même, avec ses palais splendides et délabrés, ses quartiers pauvres aux immondes sous-sols, aux « bassi » regorgeant de peuple ; Naples, avec sa poésie presque orientale et ses superstitions, sa bonne humeur et ses sociétés secrètes, ses « camoristes » toujours prêts au meurtre, ses ouvriers toujours prêts à la paresse, ses dévotes, ses usuriers, ses filles de joie ; et, sur toute cette « solfatare » d'humanité passionnée — comme sur l'autre, celle du Vésuve — pèsent les ardeurs d'un climat à demi africain qui accable tour à tour et qui exalte l'animalisme des instincts. »

Trois nouvelles : *Terne sec* [1], *Sentinelles veillez,* et *la Ballerine,* prises dans ce bouquet éblouissant qu'est l'œuvre au jour le jour de Mme Serao, montrent les divers aspects de son talent dans ce genre de récits que l'on a nommé « la manière courte ».

1. *Terne sec* parut en 1885 ; *Sentinelles veillez* en 1889 ; *Ballerine* en 1898.

Comme la pièce en un acte, la Nouvelle impose, à celui qui l'écrit, la rapidité et le choix. On comprend donc qu'elle soit, pour un écrivain aussi abondant que Mme Serao, aussi habitué à suivre au gré de l'inspiration les appels de sa fantaisie, quelque chose comme le corselet où les dames emprisonnent leur buste, avec l'intention de donner de la fermeté à leur port, sans rien perdre de leur souplesse.

Terne sec met en scène un aspect tragique de la comédie de la « loterie » à Naples. Le rideau, pourrait-on dire, se lève sur le logis où une pauvre institutrice vit avec sa fille, presque une enfant, et une servante à tout faire, une jolie fille du peuple, Tommassina. L'institutrice est maladive, épuisée par l'effort ; le café, qu'elle boit à petites gorgées, ne servira qu'à la faire vivre aux dépens d'elle-même pendant les longues heures de son dur travail. Elle regarde avec mélancolie la blouse et les bottines de sa fillette qui sont toutes prêtes à se trouer à la place des coudes et des orteils.

« ... Tu déchires tout, petite fille, dit la mère triste et sans colère.

« C'est que tout s'use, mère ! Je n'y puis rien ! Ne m'avais-tu pas promis pour mes examens une robe neuve ? »

Le débat entre la Tommassina, qui est enceinte, et sa maîtresse à propos de l'emploi qu'on fera des trois francs que l'institutrice met dans la main de sa servante est un bon exemple de l'art avec lequel, sans forcer la vérité, Mme Serao fait de l'émotion avec des détails

humbles. Mais voici qu'en retapant le lit de sa maîtresse, la Tommassina découvre sous l'oreiller un morceau de papier ; elle lit trois chiffres inscrits : évidemment ce sont là des numéros de loterie que l'institutrice se proposait de jouer le jour même. Quelque superstition napolitaine l'avait sûrement avertie que ces numéros avaient des chances de sortir. Mais l'institutrice n'a pu les jouer. La pauvre pièce blanche dont elle disposait, pour risquer cette aventure, elle vient de la donner, afin que sa fillette achète des cahiers et fasse bonne figure à l'école. La servante considère sa trouvaille comme un avertissement du ciel. Elle, qui n'a pas de quoi préparer, pour l'enfant qui va venir, la plus légère layette, elle jouera, sur ces numéros fatidiques, les centimes qu'elle possède. Et, comme elle est une fille de bon cœur, elle racontera à tout venant qu'elle connaît des numéros qui sont certains de gagner au tirage du jour.

« Qui te les a donnés? demande la foule : une moine? Ton confesseur?... Les jolies filles ont toujours quelqu'un pour leur signaler les chiffres qui gagneront !... »

Mais la Tommassina répond, sérieuse comme sa certitude :

« Moine ou confesseur, que vous importe? Qui veut gagner aujourd'hui peut prendre mes numéros, soit : le 5, — le 42, — le 84. Succès certain... Le gouvernement en crèvera... »

Le renseignement circule. La petite servante le donne

à son amie, la jeune Gelsomina qui bat les rues « avec des petites pantoufles plates, une robe rose fanée, une coiffure très conpliquée et, sur les joues, de la poudre de riz qui farde mal son teint mat de brune... »

Elle le glisse dans l'oreille d'une autre servante, Maria-Angela, qui, serrée de près par un vieillard, désire gagner à la loterie pour s'affranchir au profit d'un jeune amant par la vertu de la richesse « qui, dit Maria-Angela, a pour conséquence l'honnêteté... »

Les jeunes femmes jouent les trois numéros comme l'institutrice les a inscrits; c'est là le « Terne sec ». Elles ne se laissent déconcerter par aucun avertissement extérieur, pas même par le scepticisme du vieux cireur de bottes Zi Domenico, qui tire de dessous ses brosses «... une quantité de vieux papiers graisseux, de morceaux de carton en forme de cœur, de coupures de journaux cabalistiques où s'étagent des pyramides de chiffons, et, fébrilement, les lunettes sur le nez, discute la vertu du « Terne ».

Et le « Terne » sort. La nouvelle en est apportée, vers les cinq heures, par un petit gamin, laveur de voitures :

«... Il disparut dans la rue San Giovanni Maggiore pour reparaître dix minutes après, et planté au coin de la place, la tête levée, dans le grand silence, il cria : « Sont sortis : 12, — 90, — 3, — 42, — 84... »

Là-dessus, grande rumeur, battements de portes et de fenêtres. Tous ceux qui, grâce à Tommassina, ont joué les numéros gagnants, se rendent à la maison de l'institutrice pour remercier. Dans leur joie, ils n'ont pas le temps d'apercevoir le désespoir qui se peint sur

le visage de la pauvre femme : il n'y a qu'elle qui n'ait pas pu jouer sa chance. La fillette regarde sa mère si usée, si pâle, et soudain elle devine :

« Mère, dis-moi une chose : as-tu oublié, vraiment oublié, de jouer ces numéros ?
« J'ai oublié...
« O maman ! Toi qui ne mens jamais, dis la vérité ! Tu n'as pas oublié, tu n'avais plus d'argent..
« Je n'avais plus d'argent.
« Ah !... Et moi qui t'ai demandé un franc !... L'argent que tu gardais pour la loterie, ô mère, tu me l'as donné ?... »

Et la fillette, voyant que sa mère ne répond point, se jette à ses pieds éperdue, écrasée sous le poids de sa responsabilité, de sa faute :

« Maman ! pardonne-moi, pardonne ! »

On n'a plus envie de rire, et ceci est assurément l'art supérieur de Mme Serao : voici que nous, lecteurs français, nous prenons la loterie tout aussi au sérieux que la Tommassina, que Maria Angela, que Zi Domenico. Nous apercevons, en effet, qu'elle est, pour ces pauvres gens, la chance unique de bonheur, qu'un rêve de numéros est sans doute une intervention de Dieu, et que ceux qui ont, une fois, laissé passer cette grâce d'en haut, n'ont plus le droit de compter sur son retour.

Sentinelles veillez, est une aquarelle d'un autre caractère que *Terne sec*, mais qui n'a pas moins de couleur.

Sur la route inondée de soleil qui mène de Naples à Bagnole, voici s'élever, dans le lointain, l'île de Nisida, l'île des prisons, avec ses grands murs tristes. Des hommes sont descendus sur la plage ; il attendent la barque qui vient de se détacher de l'île et va vers eux. Là, sur la grève, entre quatre carabiniers, un galérien est debout. Ses poignets sont rivés dans des menottes, il est pâle et misérable. Il entre dans le large bateau qui l'emporte sur cette mer si belle, « désir des amants et des poètes ».

Quand il débarque, on ôte les chaînes qui bruissent à ses poignets pour lui en river d'autres, définitives celles-là, aux chevilles. C'est un parricide; dans l'île même, tous le regardent avec horreur. Lui, dans sa solitude, se prend à aimer, avec les débris de son cœur farouche, l'enfant, doux et malade, du directeur de la prison. Ce petit n'est-il pas, lui aussi, prisonnier entre les murailles de Nisida qui ajoutent de la tristesse à son agonie ? Maintenant que cet innocent est mort, le galérien solitaire n'a plus rien à ménager. Il passera par-dessus le mur de la prison, essuiera la balle des sentinelles, dans le désir d'aller suivre, jusqu'à Naples, le petit cercueil de celui qui fut son unique ami.

La Ballerine dont Mme Serao conte l'histoire se nomme Carmela. C'est une petite danseuse qui n'a ni grand talent ni grande beauté, mais seulement un grand amour au cœur. De très loin, d'en bas, elle adore un jeune homme séduisant et dissolu de l'aristocratie napolitaine qui fréquente, avec la bande de ses amis, le théâtre où danse la Carmela. Ce beau fils est incapable

de comprendre la passion qu'il inspire et le prix qu'a cet amour. Il ne se contente point de dédaigner les avances de Carmela, il la raille. La vertu obstinée de la petite vierge, qui ne veut se donner que par amour à celui qu'elle aime, est l'occasion de cruelles plaisanteries. La Carmela en perd l'esprit ; elle finit par tomber dans les bras d'un homme quelconque qui la guettait. Pourtant, au chevet de celui qu'elle adore, elle aura son heure d'amour. Mais dans quelles circonstances tragiques ! Le libertin qu'elle chérissait n'a pas une idée plus nette de son propre honneur que de l'honneur des femmes. Il joue, il perd, s'enfonce dans une si louche histoire d'argent que la mort est, pour un homme de son nom, l'unique porte de sortie. Il se tue donc dans une chambre d'hôtel. La peur du scandale, la superstition religieuse ont mis ses compagnons de plaisir, voire sa famille, en déroute. Le cadavre du suicidé resterait à l'abandon si Carmela, qu'il n'a pas appelée près de lui tant qu'il était vivant, ne venait lui apporter, après la mort, la seule moisson de tendresse, de fleurs et de larmes que cette jeunesse gâchée emportera dans la tombe.

Il y avait péril à ce qu'une telle rencontre se produisît comme un artifice de romancier en quête d'un effet : elle n'apparaît ici que comme une suite naturelle d'un amour absolu, profondément italien, presque religieux par sa puissance d'adoration — celui, dont l'*Imitation* a dit, dans une page fameuse : « L'amour est fort comme la mort, il ne connaît point de dégoûts... »

Sûrement, en Mme Serao, l'écrivain de mœurs et le psychologue coexistent. Elle a l'ampleur qu'il faut pour

décrire la foule, et l'art nécessaire pour individualiser, jusqu'à la minutie, les personnages dont elle fait ses héros.

C'est surtout dans son magistral volume : *le Pays de Cocagne*[1], que ces qualités de Mme Serao ressortent d'une façon saisissante.

Le Pays de Cocagne a pour trame assez légère, l'aventure d'un vieil aristocrate napolitain, le marquis Cavalcanti, et de sa fille, la délicieuse Bianca-Maria. Sous sa couronne de cheveux blancs, Cavalcanti porte un rêve généreux : s'il tient à la vie, c'est parce qu'il espère rétablir sa maison seigneuriale, sinon dans ses privilèges, du moins dans la magnificence d'autrefois. Mais le moyen auquel ce noble seigneur recourt pour atteindre son but a moins de grandeur : en bon napolitain, il ne compte que sur la loterie pour se restaurer. Il vend tout ce qu'il possède pour le mettre au jeu, et quand il n'a plus rien à brocanter pour tenter le hasard, il glisse aux combinaisons et aux compagnies les plus inavouables. Avec sa fortune, il a déjà sacrifié une créature charmante, sa femme, à la passion du jeu : c'est sa fille, la douce Maria-Bianca, qui devient maintenant le point de mire des obssessions du vieillard : il est persuadé que seule, parmi ceux qui l'entourent, cet être de pureté mérite de recevoir les avertissements divins, qui guident efficacement le joueur dans le choix des numéros sur lesquels on doit ponter. De jour et de nuit, il conjure la jeune fille de demander l'inspiration, d'évoquer le fantôme de sa mère qui, dans

1. *Le Pays de Cocagne*, publié en 1891.

l'autre monde, ne peut pas s'être désintéressée de ce qu'il advient de son mari et de sa fille. La raison de Bianca sera, à la fin, emportée dans cette tourmente.

Mais le personnage principal du roman de Mme Serao, celui qui déborde, qui enveloppe, qui s'impose, qui obsède, qui écœure, qui ravit, qui passionne, qu'on aime et qu'on déteste, qui soulève le dégoût, la pitié, le rire et l'admiration — c'est Naples. Naples moitié orientale, moitié italienne, dont le jeu, le « Lotto » est l'âme.

Cette folie du jeu, qui ne connaît ni âges, ni sexes, ni rangs, a inspiré à Mme Serao des pages qu'un Balzac pourrait lui envier. C'est le samedi soir que la « Loterie » se tire à Naples. Depuis une semaine, les joueurs, qui ont été guidés dans le choix et le groupement de leurs numéros par des rêves et des superstitions, vivent dans une attente délicieuse. Leurs cœurs et leurs cerveaux sont peuplés de projets qui élargissent leur vie misérable, effacent le souvenir des pires souffrances, préparent l'avènement de toutes les joies :

« A quatre heures de l'après-midi, le samedi soir, écrit Mme Serao, la désillusion est profonde, la désolation n'a pas de limites. Mais dès le dimanche matin, la fantaisie reprend ses droits : elle rebondit rassurée, et, pour toute une nouvelle semaine, recommencent les songes. »

En dehors de la foule, qui vient à lui, comme ailleurs elle va à l'alcool ou à l'opium, le « Lotto » a des professionnels, et, pour ainsi dire des ministre de son culte.

En effet, les superstitions les plus grossières grouillent

autour de ce jeu maudit. D'abord, tout bon Napolitain est persuadé que les moines connaissent d'avance les numéros qui gagneront. Ils ne doivent pas les dire aux pécheurs, d'où la nécessité de se confesser et de paraître aux offices si l'on veut mériter, en tant que joueur, les faveurs du ciel. Si, après un tel compromis, on ne gagne pas, c'est que l'on a manqué de foi : de toutes les façons le moine et son renseignement sont hors de cause.

A côté du moine, voici la « prêteuse » (l'*impegnatrice*), qui vit, comme une pieuvre, aux dépens des joueurs. Qu'elle s'appelle donna Rafaela, donna Carmela, ou donna Gabriela, ses mœurs sont uniques : elle sait faire suer un intérêt à l'intérêt. Quand elle a passé sa griffe sous une porte, tout ce qui est sur les murs de la maison et sur le dos de ses habitants viendra, pièce par pièce, lambeau par lambeau, dans sa main, et l'on entend, de reste, que, pour elle, la nudité belle est encore une marchandise.

« ... Quand elle passe, « l'impegnatrice, » écrit Mme Serao, couverte des robes et des bijoux que la « popolana » a engagés chez elle, le cou chargé de colliers, avec des boucles d'oreilles que l'on reconnaît, et avec le manteau de velours de la dame du premier sur ses épaules, — derrière les portes, derrière les fenêtres, des sanglots s'étouffent. On entend des soupirs réprimés, on surprend des pâleurs subites : « l'impegnatrice » chemine, comme une idole indoue, à laquelle tout un peuple sacrifie de l'or et du sang. »

Une autre variété de vampire de la misère napolitaine

est ce louche « medium » que là-bas l'on nomme *l'assistito* (celui que les esprits assistent). Mme Serao le définit : « ...un chancre qui ronge les familles de la bourgeoisie, un pâle convulsé qui se gave de nourriture, qui ne travaille pas, qui parle par énigmes, qui fait croire à une vie de macération, qui feint d'avoir des hallucinations — ou qui vraiment en a. »

Ailleurs la romancière ajoute :

« Qu'il recoure à celui-ci ou à celui-là, tout le peuple napolitain joue. Il joue tant qu'il a de l'argent; si pauvre soit-il tous les samedis il trouve quelques sous pour jouer. Le comble de la misère à Naples n'est point de dire : « Je n'ai pas mangé ! » mais : « *Non maggi potuto giocà manco un viglietto* (Je n'ai pas pu jouer un seul billet). »

Le génie de Mme Serao s'est révélé tout entier dans ce livre, avec ses dons d'évocateur de la foule, de peintre de types, de remueur d'idées, de polémiste, d'éducateur politique et social. C'est en 1884 qu'elle a publié ce roman, après l'épouvantable épidémie de choléra qui avait ravagé Naples : la romancière ne voulait pas seulement tracer un tableau d'un réalisme terrible, mais surtout écrire un réquisitoire. Elle entendait que le gouvernement touchât du doigt ses responsabilités. Elle sommait Depretis, alors président du conseil, d'avoir à purifier, dans la mesure du possible, la ville qui venait d'être la proie du fléau.

« ... Ce livre, » écrivit-elle, est trop petit pour contenir la grande vérité sur la misère napolitaine, trop petit aussi, — qu'il me soit permis de le dire — pour contenir

le sincère et fort amour d'un cœur napolitain. Que l'œuvre incomplète jaillie ainsi qu'un cri de l'âme, vaille, telle qu'elle est, comme appel, comme avertissement, qu'elle vaille comme prière ! Qu'elle serve à exhorter ceux qui « peuvent » à faire se souvenir ceux qui « doivent ! » Il ne faut pas laisser Naples ignorante, sale, sans travail, sans secours : ne détruisez pas, en elle, la poésie de l'Italie... »

L'opinion publique répondit à l'auteur par un cri universel d'admiration et de sympathie. Des attentions assoupies se réveillèrent, des indifférences ignorantes furent instruites malgré elles. La routine dut avouer son impuissance, on s'avisa que si les « lazzaroni » sont paresseux, c'est que souvent ils manquent d'ouvrage, que s'ils sont voleurs, c'est parce qu'ils souffrent de misères auquelles l'ardeur de leur nature méridionale ajoute de cruels ferments. On comprit que, pour ces hommes malheureux, le « Lotto » n'est pas une simple passion d'oisiveté, mais une religion : l'Espérance — la figure à peu près unique pour eux — de l'Espérance terrestre.

De tels maux ne pouvaient être guéris en un jour : ce qui est sûr, c'est que, depuis que la romancière les a nommés avec tant de passion et d'éloquence, découverts d'un geste si noblement artiste, l'Italie moderne ne les oublie plus. Naples est maintenant une des préoccupations supérieures de ses programmes et de ses rêves de progrès.

Comme tous les victorieux, Mme Serao s'est trouvée bientôt trop à l'étroit dans son fief napolitain. Elle a eu la fierté d'aller conquérir Rome, après Naples. En effet,

on a une tendance à penser qu'elle s'est dessinée elle-même sous le masque viril de ce député, San Giorgio, le héros de son roman : *la Conquête de Rome*[1]. Attiré par le charme mystérieux de la Cité Éternelle, il arrive avec la volonté de la conquérir, et la certitude qu'il réussira dans son entreprise.

Elle est intéressante, l'âme de ce député du Midi qui porte au cœur, depuis son enfance, l'amour occulte de cette ville, aperçue du fond de sa province, à travers les convulsions de l'histoirc. Ce n'est pas à dire que San Giorgio soit un érudit : Rome représente immédiatement pour lui, qui est jeune et fort, la Capitale, le centre des discussions ardentes. Dans le premier discours qu'il prononce à la Chambre contre l'impôt sur le sel, il apporte une description si émue, si atroce des souffrances de la classe ouvrière, que la majorité s'oriente du côté où cet homme passionné la pousse.

San Giorgio ne serait pas un arrière-cousin de Numa Roumestan si ce premier succès ne lui faisait point perdre un peu la tête. Il rêve d'autres triomphes : il se demande si ce n'est pas lui que Rome attendait ? Un si bel enthousiasme trouve sur sa route un sceptique, le député toscan Guisti. Ce personnage est dessiné par la romancière avec un sens de la réalité qui est supérieur. Celui-là aussi porte en soi un rêve, mais ce n'est pas de la flamme qu'il y a dans ses yeux, c'est de la lumière. Il fait à son jeune collègue une peinture saisissante de la vraie Rome : « Celle qui ne se donne à personne. »

« Rome », dit-il en embrassant d'un grand geste la

1. *La Conquête de Rome*, 1885.

ville aux sept collines, « ne vous combat, ni ne vous repousse. Sa force est une vertu presque divine : l'indifférence. Vous avez beau vous débattre, hurler de douleur, elle ne s'émeut point, car vous n'êtes qu'un atome imperceptible, vite emporté dans le tourbillon. Elle a l'imperturbable sérénité, l'âme inexorable de la femme, qui, froidement, a tout vu et tout connu. Sa température douce et fiévreuse brise les nerfs, donne des accès de révolte intérieure, suivis de grands abattements. Et pourtant, il doit y avoir quelque chose qui peut troubler sa sérénité... Quelqu'un doit la conquerir — fût-ce pour dix ans, pour une année ou pour un mois — quelqu'un doit la dominer, la prendre, venger les blessés, les morts, qui ont touché à elle sans pouvoir la subjuger. Ah ! celui-là devra avoir un cœur de brónze et une volonté inflexible, il devra être jeune, robuste, audacieux, sans faiblesse, sans affection : il devra se vouer tout entier à cet idéal unique, à cette possession admirable... Oui, quelqu'un doit conquérir cette Rome superbe... »

« Moi ! » s'écrie San Giorgio.

Mais par malheur pour lui, Rome, qui ne sait pas aimer, enferme dans ses murailles une créature en chair et en grâce celle-là, une créature de séduction dont le bouillant Napolitain s'éprendra : Donna Angelica, la femme du vieux ministre, Don Silvio.

On a comparé cette Angelica à Henriette Morsang du *Lys dans la Vallée* de Balzac, et à la Julie du *Raphaël* de Lamartine : si ces ressemblances existent, elles sont fortuites. Mme Serao a peint d'après nature cette Romaine qui résiste à l'amour fougueux du jeune Napolitain, autant par honnêteté que par indifférence. Elle n'est pas surprise qu'un homme épris d'elle risque en vain sa vie pour la posséder, puisque, derrière sa

belle gorge, bat un peu de l'âme de Rome elle-même.

Pour San Giorgio, la vertu de celle qu'il adore doit lui produire l'effet d'un de ces barrages posés en travers des cours tumultueux des eaux de son pays. Il en est à se demander à quoi servent ses triomphes, les tendresses que le peuple a pour lui, le pouvoir et le renom qui lui viennent, si tout cela ne doit pas se préciser, à un moment donné, dans la passion tangible par laquelle une femme aimée le récompensera ? La vanité, l'égoïsme fouettent un amour qui n'avait pas besoin de tant d'excitations pour s'exaspérer. Et voici que San Giorgio a une minute d'espérance : comme si la lassitude de la résistance succédait brusquement dans l'âme de la belle Angelica à l'indifférence pour la passion, soudain elle semble ébranlée, elle promet ce qu'elle a toujours refusé : « Oui, elle ira chez San Giorgio... »

Elle s'y rend, elle arrive jusqu'au seuil de la chambre où sa fierté sera vaincue : elle ne va pas au delà, elle se reprend, par orgueil plus que par remords, peut-être par impuissance à sortir de soi pour se donner. Elle revient à son vieux mari, lui dit tout. Elle ne cède pas à un désir de confession enfantin, elle veut se protéger contre son propre caprice, surtout contre les assiduités et les récriminations de San Giorgio.

Cet aveu, cette trahison, seront la fin du jeune député et de sa fortune. Ministre et puissant, le mari outragé se vengera en ordonnant au « leader » populaire qu'est San Giorgio de quitter Rome. Le député napolitain sait à présent que jamais il ne sera aimé par son Idole, il sent aussi qu'un scandale le perdrait

irréparablement dans l'estime et l'amour que le peuple lui a voué. L'âme en tumulte, il quitte cette Rome qui l'a vaincu. Par la portière de son vagon, il jette un dernier regard de mélancolie et d'adieu à la ville immuable, fatale, qui ne sait pas plus aimer que donna Angelica, et dont la vertu consiste bien, selon la parole du député toscan, « en une faculté presque divine : l'indifférence ».

San Giorgio a quitté Rome pour retourner dans sa province méridionale, mais Matilde Serao a fait, dans la capitale, de plus longs séjours. Et comment aurait-elle résisté au plaisir — fêtée comme elle l'est, — d'aborder, elle aussi, ce roman de nuance particulière que l'on caractérise volontiers par l'épithète de « mondain » ? ne semblait-il pas, qu'avec une si grande expérience du cœur humain, tant d'imagination, tant de fougue d'amour, Mme Serao fût assurée de réussir dans cette entreprise comme dans toutes les autres ? Or, l'expérience prouve que si, là comme ailleurs, elle a marqué sa trace dans les lettres italiennes contemporaines, la romancière n'a pas, cette fois, donné sa mesure.

Les délicatesses, qui lui sont si naturelles quand elle peint des gens du peuple, ne se transposent point, sous sa plume, en nuances originales pour fixer ce qu'il y a de particulier en les passions qu'elle voit dans ce milieu — artificiel comme une serre — qu'est la société mondaine.

Le plus fameux de ses romans « mondains » a pour titre : *Adieu amour*[1]. Le plus récent : *Après le pardon*, vaut qu'on s'y arrête.

1. *Adieu amour* parut en 1890. Le premier roman mondain de

Dans le pays du monde le plus indulgent à la passion et à ses excès, le pardon de la faute d'amour est-il possible pour celui des deux épris qui n'a pas cessé d'aimer, tandis que l'infidèle se détachait de lui momentanément ?

Mme Serao répond : « Non ». Et voici comment elle met sa fable en scène.

Après le pardon[1] nous présente deux couples : une femme mariée, Maria Guasco, et son mari ; une jeune fille, Vittoria Casalba, et son fiancé, l'ardent Marco Fiore.

Maria et Marco sont las, l'une de son mari, l'autre de cette pâle jeune fille dont la pureté ne prend, à ses yeux, que la figure de la froideur.

La jeune femme et Marco Fiore sont violemment épris l'un et l'autre. Maria a quitté son mari pour aller vivre à quelques pas du palais conjugal, en tête à tête avec son amant. Les deux transfuges ont goûté trois années de bonheur parfait. Puis ils ont commencé à regarder autour d'eux du fond de leur félicité un peu étouffante. Marco a reparu dans le monde. Dans la conversation, parfois languissante et lasse maintenant, des deux amants, les noms, autrefois évités de la jeune fille et du mari trahis, reviennent avec des alternances de mélancolie, de pitié et de colère. L' « habitude » s'est glissée dans le nid d'amour, les paroles de tendresse n'ont plus la sonorité d'autrefois.

Mme Serao fut publié en 1881 sous le titre : *Cœur malade*. Puis vinrent : *Fantaisie* (1883), *La vertu de Checchina* (1884), *Le roman d'une jeune fille* (1885), *La vie de Richard Ionna* (1887), *Petit Roman* (1892), *L'Indifférente* (1896), *Donna Paola* (1897).

1. *Après le pardon* (1904).

Le mari a profité de cette situation dont il a été informé pour plaider sa cause auprès de l'épouse fugitive : il aime toujours, il tend les bras.

Avant de céder à ce passé qui vient pour la reprendre, Maria veut tenter une suprême épreuve : elle suivra, à Venise, l'homme auquel elle avait cru se donner pour toujours. Mais la beauté du décor ne suffit pas à ressusciter un amour défaillant. Les deux amants le constatent : la passion qu'ils avaient voulue immortelle est défunte. Maria se sépare de Marco, avec son consentement, sur cette parole typique où la vieille sagesse italienne confesse toute sa mélancolie d'avoir trop vu, trop senti, trop vécu :

« Un amour, dit-elle, ne dure pas toute la vie : la vie est longue, l'amour est si court ! »

Maria Guasco retournera donc à son mari, qui l'appelle ; Marco Fiore épousera Victoria, qui l'attend toujours.

Mais est-il temps encore, pour l'un comme pour l'autre, « de faire leur devoir », ainsi qu'il disent ?

On n'a pas le sentiments que M[me] Serao ait ici voulu risquer un paradoxe, elle n'est pas non plus ironique, elle est italienne, surtout napolitaine. Evidemment, « le devoir » lui apparaît comme le feu d'un phare à éclipse, qui fait alterner sa clarté — favorable à ceux qui veulent éviter les écueils, avec l'ombre — propice à ceux qui ne redoutent point le naufrage.

Et ceci n'est pas moins italien que tout le reste, fait pour désorienter l'ensemble des conventions sociales

qui, en France, font cortège à la dignité, au moins extérieure, du mariage : le lendemain du jour où Maria est rentrée dans la maison et dans l'indulgence d'Emilio Guasco, elle voit le monde rouvrir ses portes pour elle; elle se montre tout naturellement au bras de son mari dans cette société informée des détails de son aventure amoureuse et où elle est sûre que Guasco et elle rencontreront l'ancien amant aux côtés de la jeune femme qu'il vient d'épouser. Ne semble-t-il pas que la thèse de Mme Serao aurait gagné à ce qu'on la vît développer les angoisses, les tortures morales du mari, dans une solitude de tête à tête où il aurait essayé de renouer avec sa femme la vie psychique interrompue, et de recommencer une existence nouvelle? La romancière en a décidé autrement : ce sont les objets pour ainsi dire matériels, et extérieurs, les lieux, les décors, les choses et les gens auxquels on se heurte, qui provoquent les souffrances de Guasco. Et, sans doute, il s'y ajoute l'indifférence de sa femme, la misère de sentir qu'il ne l'a pas reconquise sur la répulsion, qu'elle éprouvait pour lui, avant sa faute.

Le « pardon » n'ayant rien effacé, un jour où sa douleur est trop forte, Guasco chasse sa femme.

Vittoria n'a pas été plus adroite avec Mario. Elle en sait long sur le passé de celui qu'elle épouse. Elle est trop glacée par ce souvenir. Par timidité d'être incomprise, elle laisse passer la minute où elle pourrait conquérir l'homme qu'elle aime en lui dévoilant la profondeur de sa tendresse.

Marco la quitte. Il demande au voyage une distraction dont il a besoin.

Dans une auberge suisse, il rencontre Maria Guasco, chassée par son mari ; les deux jeunes gens sentent le destin sur eux : « ils sont faits pour vivre ensemble même sans amour, tristement, la main dans la main, jusqu'à la mort attendue ».

Mme Serao n'a pas analysé les causes de cette « tristesse ». Et c'est la faiblesse d'un roman qui est une thèse. Pourquoi Maria et Marco sont-ils tristes ? Parce qu'ils ont ravagé la vie de deux êtres qui les aimaient ? Ils semblent peu accessibles, l'un et l'autre, à cette qualité de remords. Parce qu'ils portent en eux le souvenir de l'amour défunt, si différent du sentiment qui les réunit définitivement à cette heure ? Mais s'ils se tournaient résolument vers les cendres de cet amour, ils retrouveraient sans doute quelques tisons mal éteints qui, avec un peu de soin, leur referaient de la chaleur et de la lumière.

La « tristesse » des deux amants semble venir d'une autre cause : c'est une espèce de « devoir », qui les attache l'un à l'autre après qu'ils ont piétiné tous les autres « devoirs ». Ils sentent que le respect de ce devoir-là les empêchera désormais de courir de nouvelles aventures et, Maria Guasco l'a dit :

« ... La vie est si longue, l'amour est si court ! »

Une conception si personnelle de l'idée du « devoir » est certainement liée à l'idée que Mme Serao se forme de la Religion en général, et particulièrement du Catholicisme — si on peut dire — napolitain.

On sent que ce catholicisme-là est tout imprégné de paganisme, et, de fait, ceux qui, par une belle nuit

d'été, ont entendu les musiciens de Naples, au bord du golfe lumineux et chaud, chanter les strophes passionnées de : *Santa Lucia,* ont le sentiment qu'ils écoutaient là une prière adressée, par un peuple heureux, aux forces naturelles qui lui font la vie facile et voluptueuse au pied du Vésuve. La religion instinctive de Naples, c'est l'adoration passionnée des Éléments. Il serait donc aussi difficile de trouver, sur cette plage, un chrétien marqué de l'esprit de sacrifice, — que l'homme du Nord croit reconnaître comme le sceau de la religion du Christ — qu'un incroyant sincère.

« C'est si vulgaire d'être athée », déclare, dans la *Conquête de Rome,* donna Angelica. Et cette belle personne ajoute :

« La religion est belle, elle vaut mieux que bien des choses que le monde approuve. »

Évidemment, la romancière napolitaine partage cet avis. Elle aime, dans la religion de son pays, ce qui est extérieur ; les manifestations de joie, de grâce et de tendresse, les spectacles d'une pompeuse solennité. Elle aperçoit Dieu comme une commodité générale, l'idée de la Providence est un clou d'or, où l'on accroche, successivement, la reconnaissance et aussi les espoirs. La Naples qui répète à tous les tournants du péché et de la passion : « Laisse faire Dieu », est à demi musulmane. Elle dort sur un doux oreiller de fatalisme qui met sa conscience à l'abri des remords. Le beau côté d'une telle disposition, c'est la force de la Foi. Évidemment le « doute » est un produit du Nord, la « foi » un fruit

du soleil. Mme Serao a goûté à ce fruit délicieux dès sa première jeunesse, elle y est revenue toutes les fois qu'elle a eu besoin de rafraîchir ses lèvres. Elle y a trouvé, dans le chemin de la vie, un soutien toujours suffisant. Et, il faut se hâter de le dire une fois de plus, Matilde Serao incarne, d'une façon vraiment grandiose et symbolique, toute une ville — on pourrait dire toute une race — dans la façon qu'elle a de nouer et d'entretenir des rapports avec le divin.

Suivez-la sur la route du pèlerinage qu'elle eut, un jour, la fantaisie de faire au *Pays de Jésus*, et rapprochez les pages où elle a décrit les impressions de son voyage, des itinéraires récents ou anciens, que nous ont donnés d'autres pérégrinants illustres. Mme Serao apparaît, dès la première minute, le moins mystique de tous. Elle demeure elle-même, jusque dans la sincérité certaine de ses transports. Ce voyage lui est, comme tous ceux qu'elle a faits dans sa vie, une occasion d'ouvrir les yeux très grands pour s'instruire et nourrir son universelle curiosité, sa passion d'émotion.

Dans cet état d'esprit, le spectacle des luttes déchaînées autour du saint Sépulcre n'émeuvent pas le cœur de Mme Serao. La belle « popolana » qu'elle est, fait ici son marché comme à Naples : elle va à sa boutique favorite et recommande à la charité publique ceux qui ont su conquérir sa sympathie.

Toute cette activité n'empêche point qu'au seuil du divin Tombeau, Marthe disparaisse en Mme Serao pour laisser la parole à Marie. Et avec quelle éloquence, quelle humilité passionnée, s'exprime cette nature

méridionale un instant conquise sur les fatalités de chaque jour par la majesté sévère de son impression :

« ...Les misérables calculs humains, les désirs trompeurs, les envies cupides et basses, toutes les hypocrisies, tous les mensonges, toutes les vanités disparaissent en cette nuit suprême (la nuit passée à veiller au Saint Sépulcre). Le lien est brisé qui rattachait aux joies de l'instinct et aux plaisirs des sens : l'âme est libre. Puissent les hommes fiers et vains de leur fortune, les femmes fières et vaines de leur beauté venir passer une nuit dans cette église où est Votre Sépulcre, ô Maître, près de ce lit funèbre où Vous avez dormi le sommeil de la Mort ! »

Les émotions du *Pays de Jésus*, œuvre privilégiée de Mme Serao, se sont prolongées longuement dans l'âme de l'écrivain. Nous leur devons un des récits les plus intéressants et les plus proches de la perfection qu'elle ait écrits : *Sœur Jeanne de la Croix*.

En un temps où la loi civile de tous les pays ouvre les portes des couvents et refuse de s'incliner plus longtemps devant des soumissions, à ses yeux trop absolues, et devant une règle qu'elle n'a point contrôlée, Mme Serao a ressenti une compassion infinie pour celles qui sont les victimes innocentes de ces transformations sociales. Elle a pensé, avec une pitié voisine des larmes, à ce troupeau de recluses vieillies, qui, après avoir fait, autrefois, le sacrifice de leur jeunesse, de leurs espérances, voient brutalement s'ouvrir les portes du monde extérieur, au moment où elles n'espéraient plus que la paix d'une sainte vie, et la douceur prochaine du tombeau.

Le roman de *Sœur Jeanne de la Croix* s'associe

passionnément à ces angoisses. Le plus sceptique qui lit ces pages est pris de respect, et souffre, à cette minute où la loi implacable oblige, celles qui ont voulu s'ensevelir vivantes, à relever, sur leurs visages fanés et pâlis, le voile derrière lequel elles avaitent fait vœu de se cacher, à jamais, aux regards des hommes.

Et cette douleur n'est que la préface de toutes celles qui attendent les pauvres martyres : que peut devenir une sœur Jeanne de la Croix après que les parents, demi-dévots, demi-égoïstes, qui l'ont un instant recueillie, l'ont poussée dans la rue, parce qu'ils n'escomptent plus la restitution de la dot ? D'ignorance en ignorance, d'humiliation en humiliation, la Vierge pure descendra toutes les marches de la misère humaine. On la verra servante chez une femme entretenue, puis assise, avec des mendiants, dans un « Banquet de charité » qui un jour réunit, en une fête populaire, d'autres épaves comme elle.

Ce sont des mondaines qui ont eu la fantaisie de servir ces pauvres. Une d'elles, jolie, minaudière, contente de soi, s'approche, pendant le repas, de cette créature en ruine, elle demande :

« Qui es-tu ? »

Et, les yeux toujours fiers, toujours purs, de la Nonne se lèvent; pour répondre, par ce nom immaculé, dont on l'avait baptisée au jour heureux de ses vœux :

« Sœur Jeanne de la Croix. »

L'œuvre de Mme Serao, déjà si touffue, si vigoureuse,

d'une ampleur et d'une puissance d'évocation si forte, n'est pas achevée. Son voyage *Au pays de Jésus* et le récit de *Sœur Jeanne de la Croix* sont des indications des surprenants renouvellements que l'on peut attendre de ce prodigieux talent féminin.

Il n'est guère possible d'écrire une étude sur la romancière napolitaine, sans évoquer, au moins une fois, le souvenir de notre George Sand : peut-être la George Sand de *la Mare au diable* eut-elle de ces précautions d'art qui lui valurent l'estime littéraire de Flaubert, et que Matilde Serao n'a jamais connus, mais, dans l'œuvre entière de George Sand, on aperçoit, comme une série de reflets, les silhouettes de ceux qui, momentanément influencèrent sa pensée.

Matilde Serao, au contraire, ne reçoit d'impression que des milieux qu'elle traverse ou du monde des sentiments, et elle réagit, sur eux, avec une puissance d'originalité dont, peut-être, aucun romancier féminin n'avait, jusqu'ici, donné l'exemple.

CHAPITRE XI

GABRIELE D'ANNUNZIO.

Victor Hugo mourant disait : « Il est temps de désencombrer mon siècle. »

M. Gabriele d'Annunzio a voulu occuper de soi le temps où il vit. Il a pris la peine de guider, en ce qui le concerne, toute incertitude de la critique :

« Mes romans, écrit-il (1906), ont été jusqu'ici la représentation de mon « moi » : ce sont presque des pages autobiographiques dans lesquelles j'ai infusé la torture intime de mon esprit, les oscillations douloureuses de mon âme, le terrible tourment de mon intelligence et de mon cœur stupéfait, devant les mystères, les phénomènes les plus troubles et les plus ardents du plaisir, de l'amour, de la volupté et de la mort... »

Après une profession de foi si nette, le lecteur des romans de M. d'Annunzio se sent suffisamment autorisé à lever les masques légers de ses héros André Sperelli, Tullio Hermil, Georges Aurispa, Cantelma, Effrena, — pour dégager de la diversité de leurs expressions le visage de M. Gabriele d'Annunzio lui-même.

Ce portrait est intéressant à tracer. Aussi bien cet écrivain apparaît-il, aux confins du XIXe et du XXe siècle, comme une des personnalités les plus caractéristiques dans lesquelles l'Italie contemporaine exprime, sur le fond de son tempérament atavique, les reliefs momentanés de sa sensibilité et de son intellectualité.

La lecture des romans de Gabriele d'Annunzio et la connaissance que l'on a, par lui-même, des épisodes de sa vie, le montrent doué de deux puissances qui voisinent rarement avec une telle intensité : c'est, d'abord, cette disposition féminine de l'esprit qu'est l'aptitude à recevoir des sensations ; c'est, ensuite, une puissance à se renouveler perpétuellement qui est un signe supérieur de virilité intellectuelle. La première fois que, encore écolier, M. d'Annunzio lit les poèmes de Carducci, il devient un autre homme : « Pendant des jours », écrit-il, « je dévorai ces pages avec une excitation étrange et fébrile... » Après de telles lectures, l'adolescent se sent « une âme renouvelée [1] ».

D'ailleurs, ce goût spirituel des choses de l'art est lié chez lui à une ardeur toute physique, qui lui donne les apparences d'un jeune faune. Les lecteurs du *Feu* se souviennent certainement de cette page où Stelio Effrena, égaré avec Perdita dans le « labyrinthe », se glisse dans le buisson :

« ... Sous ses genoux, il sentait les feuilles mortes, la mousse molle, et comme il respirait parmi les branches, il palpitait au milieu d'elles et avait tous les sens excités

1. Voir notre : *Poésie italienne contemporaine.*

par ce plaisir. La communion de sa vie avec la vie végétale se fit plus étroite... Il se transfigurait, selon les instincts de son sang, en une forme ambiguë, moitié animale et moitié divine, en génie agreste, dont la gorge était gonflée des mêmes glandes qui pendent au cou des chèvres... Alors il désira une créature qui lui ressemblerait, une proie à capturer, une violence à accomplir... Donatella, aux reins arqués, lui apparut. »

Tel est le vertige de l'écrivain.

De même, dans *l'Enfant de volupté*, Sperelli, placé en face de la duchesse Elena Muti, remarque que sa voix insinuante « donne presque la sensation d'une caresse charnelle ». Certains de ses regards exhalent un « charme trop aphrodisiaque ». Par instants, sous les yeux de tous, « cette femme a un mouvement, une expression qui, dans l'alcôve, ferait frissonner un amant ».

En lyrique qu'il est, l'écrivain ne peut imaginer que les autres hommes ne partagent pas sa façon de sentir, — cette secrète morsure, qui, à la vue de certaines femmes, lui, le tenaille :

« Quiconque la regardait..., » écrit-il, « pouvait lui dérober une étincelle de plaisir... L'air qu'elle respirait était toujours embrasé des désirs suscités autour d'elle. »

Telle apparaît, encore dans *Episcopo et Cie*, cette Ginevra qui porte sur elle toutes les séductions positives de la féminilité :

« ...Des hommes se retournèrent deux ou trois fois pour la voir, et ils avaient dans les yeux le même éclair. Il me semblait que tout le monde convoitait cette femme,

jugeait facile de l'obtenir, et avait la même image impure fixée dans le cerveau... »

Cette image hante l'écrivain en présence de l'éternel féminin. D'autre part, il a fait dans ses romans, — voire dans sa poésie, — une place trop importante à la physiologie pour ignorer qu'une disposition aussi exclusivement physique aurait pu conduire Aurispa, Hermil, Cantelmo, Effrena, Sperelli, au cabanon, si des excitations intellectuelles intenses n'avaient correspondu chez eux à ces mouvements irrésistibles du désir. Or, si Dante a pu distinguer chez certaines femmes italiennes cette « intelligente compréhension de l'amour » (*intelletto d'amore*) qui fait d'elles les compagnes idéales de quelques hommes supérieurs, combien plus encore cette spiritualité apparaît-elle toujours présente, toujours dominante, chez les héros favoris de M. d'Annunzio et dans les convulsions mêmes du plaisir ! Ils ont le don d'aimer, tout ensemble, avec les sens, avec le cœur, avec le rêve, tant que leur passion dure, avec un égoïsme qui, momentanément, les met au-dessus de la loi, de toutes les lois.

Cette ardeur, où toute bassesse se transfigure, revêt, dans l'œuvre de M. d'Annunzio, un caractère qui est, on ne saurait trop y insister, profondément italien : et c'est l'amour de la beauté.

« Dans le tumulte des inclinations contradictoires, Sperelli[1] avait perdu toute volonté et toute moralité. La volonté, en abdiquant, avait cédé le sceptre aux instincts, le sens esthétique s'était substitué au sens moral. Mais ce sens esthétique

1. Voir : *L'Enfant de volupté*.

très subtil, très puissant, toujours actif, maintenait dans l'esprit de Sperelli un certain équilibre. Les intellectuels élevés comme lui dans le culte de la Beauté conservent toujours, même dans leurs pires dépravations, une espèce d'ordre. La conception de la Beauté est l'*axe* de leur être intime : toutes les passions gravitent autour de cet axe-là. »

Sans doute, pour atteindre un tel idéal, on est exposé à écraser quelque peu les autres sur son chemin : « ... Détruire pour posséder, il n'y a pas d'autre moyen, pour celui qui cherche dans l'amour, l'absolu... » A cette maxime, Sperelli en ajoute une autre : « ... Deux conditions sont indispensables, à qui veut devenir un véritable dominateur : il lui faut le sentiment impeccable de l'art, et la conquête de toutes les dames romaines. »

De tels passages ont induit des critiques à insinuer qu'au bout du compte, l'idéal de M. Gabriele d'Annunzio et de Sperelli n'est que celui de feu Don Juan : « ... Cet homme, a écrit M. de Vogüé, nous le connaissons depuis longtemps ; un certain Tirso de Molina, en religion Fray Gabriel Tellez, le découvrit un jour dans Séville[1]. »

Le personnages d'Aurispa[2] dit, il est vrai, au bas d'une page :

« Je sais que l'amour est la plus grande des tristesses, parce qu'il est l'effort suprême que l'homme tente pour échapper à la solitude de son être intérieur, — effort inutile comme tous les autres... »

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1895.
2. Voir : *Le Triomphe de la mort*.

Mais ceci est, dans l'œuvre de d'Annunzio, un cri presque isolé de découragement. Celui que M. de Vogüé a appelé « un débauché qui reste toujours un amateur d'art », cherche, sincèrement, non pas comme Don Juan, un bonheur impossible, ou, comme un fauve mythologique, le rassasiement de ses sens — mais « la Beauté », à travers les amours pour lesquels il se passionne, et dont il se détache quand il lui semble avoir recueilli la parcelle d'or qui était mêlée au sable. L'écolier qui ouvrit les *Odes* de Carducci parce qu'elles se présentaient enveloppées avec grâce dans le charme du format, le caractère élégant de l'elzévir et la caresse des beaux papiers, est indissolublement lié à l'esthète qui, séduit par la beauté des « dames romaines », se penche sur l'amour qu'elles lui donnent pour y découvrir l'absolu qu'elles enferment, exprimer l'idéal de ces âmes, puis les rejeter à l'oubli, comme de beaux fruits pressés.

Nous vivons dans un âge assagi, où les choses sont jugées au point de vue de la décence extérieure. C'est dire que les sincères audaces de M. d'Annunzio ne pouvaient être admises par tous. Aussi rêve-t-il d'un temps où il aurait été mieux compris de l'élite et de la foule. Son idéal est de se faire le contemporain des grands seigneurs lettrés, des artistes, des fameuses courtisanes que la Renaissance italienne a connus. Et de même que, en face du trouble de ses sens, il prête à tous les hommes les émotions physiques qu'Elena Muti ou Ginevra causent à Sperelli ou à Episcopo, il demeure intimement persuadé que, avec lui, le XXe siècle attend, souhaite le retour des mœurs de la Renaissance.

Il ne doute pas que cette résurrection, il la verra :

« La nouvelle Renaissance aura en commun avec la Renaissance précédente les caractères que celle-ci avait elle-même avec la période hellénique de l'art, avec l'ère merveilleuse de Phidias, d'Apelle, de Sophocle et de Platon. Tous deux, — ces printemps de l'esprit humain, — tirent leur extraordinaire vigueur d'une source unique : les sentiments de l'énergie et de la puissance, poussés au plus haut degré. Tous doux signifient la plus superbe affirmation de la vie... Aujourd'hui, la conception de la vie, grâce à la science, est rétablie saine et entière. Nous tendons, par l'ascension continue vers l'idée pure, vers l'harmonie de l'homme avec l'univers. La splendeur d'une telle idée ne rayonne-t-elle pas de l'art que nous ont légué la Grèce antique et la Renaissance italienne? Cet art glorifie, au-dessus de toutes choses, la beauté et la puissance de l'homme, lutteur et dominateur : la nouvelle Renaissance devra donc commencer par rétablir le culte de l'Homme[1]. »

Quelle que soit la passion que M. Gabriel d'Annunzio professe ici pour cette Beauté et cet Idéal « grecs » dans la pratique des faits, il se révèle non pas Grec, mais Romain, pour aimer la Beauté. Le rêve grec est une merveilleuse harmonie entre ces deux puissances humaines que l'on continue de nommer — faute de mots plus clairs — âme et corps. A Athènes, sous les formes de marbre, c'est « l'Idée » qui transparaît.

L'Italie romaine, aussi bien que l'Italie de la Renaissance, n'a jamais été aussi idéaliste. Elle a porté, dans le culte de la Beauté, comme en toutes choses, le sens

1. Lettre de Gabriele d'Annunzio au comte Primoli (1898).

précis qu'elle a du « réel ». Elle s'est enfoncée plus profondément dans la matière; elle a copié les Grecs en donnant surtout de l'importance au « corps », qui exalte la Beauté par la Volupté.

M. Gabriele d'Annunzio aborde donc en volupteux, et non pas en impassible, l'étude de l'humanité et du monde.

Comme un homme s'alcoolise davantage d'une année à l'autre, par l'abus des essences vénéneuses, de même, d'une œuvre à l'autre, la volupté de M. d'Annunzio se fait secrètement plus triste. Dans *l'Intrus*, le romancier est plus mélancolique que dans *l'Enfant de volupté*. A mesure que ses facultés de sentir et de comprendre se développent, sa tristesse augmente. Ce n'est point remords d'avoir, au carrefour de Pythagore, choisi la route du plaisir : M. d'Annunzio est sincèrement le païen qui, du seuil de quelque temple de Vénus, a anathématisé la Rome chrétienne. Les angoisses morales du roman russe ne le touchent, chemin faisant, que parce qu'elles apportent une alternance aux lassitudes de son désir. Le jour où cette satiété sera plus forte que son goût de renouvellement, il ne se repentira pas, il brisera la femme insuffisant instrument de ses plaisirs.

Le Triomphe de la Mort a été écrit pour soulager l'artiste de cette hantise qu'à des heures de fatigue physique, plus qu'intellectuelle, le poète a vue poindre à son horizon. Mais, avant que le splendide égoïsme de celui qui apparaissait à la dogaresse Gradeniga comme « un léopard souple et fort, tout maculé de la morsure de ses dents »,

1. Voir : *Songe d'un crépuscule d'automne.*

se résigne à heurter du front la porte d'ombre, on comprend qu'il cherchera, aux dépens des êtres humains et des idées divines, à faire, sur sa vie, de la lumière et de la chaleur.

On pourra dire que le néronisme, qui dans l'amour des héros de M. d'Annunzio finit par éclater comme un incendie, et qui, aujourd'hui, et devenu un *leitmotiv* dont le chant se mêle fatalement à tout ce que l'artiste crée, est l'aboutissement nécessaire des abus universels que ses héros ont faits de la volupté. Ce serait pourtant avoir mal lu les romans de l'artiste que de n'avoir pas distingué, dès les débuts de son œuvre, le goût de cruauté qui se manifeste chez lui comme un instinct. N'est-ce pas ainsi que des enfants prennent plaisir, dans le jeu, à aveugler, à torturer quelque petit animal tombé dans leurs mains ?

Cette disposition du romancier est déjà très apparente dans les paysanneries de *Terra Vergine*, *San Pantaleone*, *le Livre des Vierges*[1], où M. d'Annunzio s'est d'abord manifesté comme prosateur. Son goût de l'émotion douloureuse, matérialisée dans la chair des autres, est très différent de la saine brutalité d'un Maupassant. Il serait intéressant de rapprocher, à cet égard, le récit où le conteur normand nous montre des pêcheurs de morue amputant, de leur mieux, la jambe d'un de leurs camarades menacé de gangrène, et le conte, consacré par M. d'Annunzio au matelot martyr que des marins tailladent au hasard, jusqu'à ce que mort s'ensuive, sous prétexte d'opérer une insignifiante excroissance au cou de la victime.

1. Volume de nouvelles paru en 1883.

La Volupté et la Cruauté sont les deux pôles nécessairement opposés d'un univers construit selon les imaginations d'un d'Annunzio, les deux Reines, tour à tour alliées et ennemies du royaume qu'il veut habiter. Luimême a dépeint cette espèce de frénésie qui souffle sur son désir pour transformer le feu en brasier :

«... Elle lui venait de très loin, son ardeur : des plus antiques origines, de la primitive animalité, de l'antique mystère des fureurs sacrées. De même que la troupe envahie par le Dieu descendait le long de la montagne en déracinant les arbres, et s'avançait avec une fougue de plus en plus aveugle, se grossissant toujours de nouveaux déments, propageant partout la folie sur son passage, devenant enfin une immense multitude, bestiale et humaine, frémissant d'une volonté monstrueuse, — de même, en lui, cet instinct cruel se précipitait, confondant et entraînant toutes les idées de son esprit avec une agitation vertigineuse... Son désir était insensé, sans mesure, fait de rancune, de jalousie, de poésie, d'orgueil et du cruauté [1]. »

La femme, objet d'une telle ardeur, ne s'y trompe pas. Elle lit son destin dans les yeux de celui à qui elle s'abandonne et elle s'écrie : « Ne soyez pas cruel ! Oh ! ne faites pas de mal ! » On le devine, cette plainte n'arrive même pas à l'oreille du poète. Sa devise n'estelle point : « Détruire pour posséder » ?

Il raisonne devant l'objet de son désir comme le félin devant la gazelle ; il la guette, la brise, la broie, même en dehors des heures de sa faim, pour le seul plaisir d'aiguiser ses ongles, de détendre son échine, de faire

1. *Le Feu.*

ruisseler le sang, d'essayer sa puissance de destruction. Ce n'est point par calcul, mais inconsciemment, que cet homme-ci fait souffrir : « ... Il saisit les mains de la tragédienne et, sans y prendre garde, il les lui tourmentait. » Il ne suffit pas à ce voluptueux de torturer des poignets, il veut qu'on les brise : il y a « une atroce femme aux mains coupées, devant qui rougeoient deux mares de sang », qui sort d'un de ses poèmes, traverse son théâtre avec la figure de *la Gioconda*, circule à travers ses romans en pleurant ses blessures.

Et, assurément, la souffrance physique doit être doublée de douleur morale pour que la joie du destructeur soit complète : Maria Ferres sera tourmentée par l'amour que « l'enfant de volupté » qui l'a conquise, éprouve, en même temps, pour Elena Muti. Perdita, la tragédienne, deviendra presque folle devant le caprice que, celui qu'elle adore, ressent pour la jeune musicienne Donatella. Une terrible ivresse de cruauté réfléchie, savourée, circule d'ailleurs dans tout ce récit du *Feu*, où l'auteur égare Perdita dans les sentiers d'un « labyrinthe », et la fait tourner, à la recherche de son amant, comme si, vraiment, l'antique roue des supplices, lentement, la rouait.

Nous l'avions déjà entendue, cette amante éperdue, hurler sa souffrance dans le *Songe d'un crépuscule d'automne*. « ... Il me semblait qu'il partageait mes veines une à une comme mes cheveux avec la caresse de ses doigts. »

Mais dans le *Songe* le jeune amant est absent. Enchaîné ailleurs, il ne se préoccupe pas de la souffrance qu'il cause. Dans le labyrinthe du *Feu*, il est là, masqué par un buisson : il voit, il épie toutes les palpitations de

la douleur qu'il a infligée, et il se donne, par surcroît, la volupté, particulièrement perverse, de plaindre quelque peu sa victime.

C'est une aventure commune de voir la volupté se mêler de quelque façon à la mysticité. Celui qui cherche à atteindre l'Infini rencontre nécessairement le Divin.

Le fait est que, si nous en devons croire les indiscrétions du plus affectueux et plus érudit des pèlerins de lettres, ce n'est pas seulement Sperelli qui a logé ses fantaisies amoureuses dans des défroques d'églises. Le comte Primoli est entré dans la villa « blanche, douce et tranquille de Francavilla a Mare » où M. d'Annunzio fait retraite. Il a trouvé l'artiste dans « un cabinet de travail spacieux dont les fenêtres, les portes, les murs, sont garnis d'épaisses tentures en damas rouge. D'un brasero monte, par bouffées, une fumée d'encens. Les paysans ont imaginé une légende sur cette chambre rouge, close et parfumée : ils disent que, dans cette maison, le poète a fait une église. »

C'est, sans doute, dans cet asile que l'artiste a reçu la visite de Maria Ferrès, cette créature idéale dans laquelle sa fougue, qui veut avoir tout connu, s'est plu à adorer les puissances mystiques de la femme.

« ... Elle avait le visage ovale, peut-être un peu trop allongé... Les traits délicats avaient cette expression de souffrance et de lassitude qui donne aux Vierges leur charme surhumain, dans les bas-reliefs florentins... Rien ne surpassait en grâce cette tête si fine, qui semblait peiner sous le fardeau de ses cheveux[1] comme sous un châtiment divin. »

1. Voir : *L'Enfant de volupté*.

Un Sperelli devait s'arrêter à l'adoration d'une telle femme de la même façon qu'un enfant se mire dans une source, sourit à sa transparence, et s'empresse d'y jeter des pierres pour constater qu'il a le pouvoir de la troubler.

M. d'Annunzio a, une fois pour toutes, indiqué jusqu'où il veut aller dans cette voie mystique quand il a dit, de son Georges Aurispa, qu'il est « un ascète sans Dieu »[1].

Pour un homme de cette nature, la mysticité est quelque chose comme le traitement par le lait, l'isolement et l'air pur.

Le lien entre toutes ces tendances qui, au premier abord, semblent contradictoires, alors que parfois elles se complètent l'une l'autre, est chez M. d'Annunzio un goût passionné de la vie.

Il y a, dans *les Vierges aux Rochers*, un certain Cantelma qui sert ce jour-là de masque à l'auteur. Il descend d'ancienne et noble race de guerriers. Il est reconnaissant à ses aïeux de lui avoir transmis leur sang riche et fervent. Il les loue « pour les belles blessures qu'ils firent, pour les beaux incendies qu'ils allumèrent, pour les belles femmes dont ils jouirent, pour toutes leurs victoires, pour toutes leurs ivresses, pour toutes leurs magnificences... » Les meilleures tendresses de Cantelma vont à un guerrier de sa lignée que Léonard de Vinci a peint tout bardé de fer avec cette devise dans ses armes : *Cave adsum !* Catelma croit entendre cet aïeul adoré lui dire : « Sois tel que tu dois être ; » il rêve d'ac-

1. Voyez : *Le Triomphe de la mort.*

complir la grande espérance que la mort brisa autrefois en faisant disparaître brusquement ce demi-dieu, et pour cela, Cantelma veut créer, à son tour, un fils, en qui revivront toutes ses propres énergies ajoutées à celles des aïeux.

De fait, M. d'Annunzio lui-même, tel Cantelma, est, on l'a remarqué, un phénomène d'énergie littéraire très rare en Italie. Il a écrit un jour que, comme le Politien, il voulait considérer la vie « ainsi qu'une joie nouvellement révélée, secouer la tristesse des années révolues, se griser des sources nouvelles de bonheur... »

Une de ces sources jaillit pour lui du spectacle adoré des beautés naturelles. Élevé dans les Abruzzes parmi de rudes gens de barque, il a, toute sa vie, professé pour la mer un amour qui n'est pas de commande. On dirait que le rythme du flot marin est lié au battement de son pouls, et qu'il ne retrouve toutes ses joies qu'en face de cette mer nourrice. Sans doute, la fréquentation de Florence et de Rome, la culture livresque ont concouru à former son talent, mais c'est la mer qui a été sa véritable éducatrice : elle lui a révélé la nature. L'ivresse qu'il éprouve devant ses grandeurs infinies peut seule l'arracher à ses préoccupations individuelles. Tout enfant, entre les murs de son collège, il écrivait au critique Chiarini : « J'aime la mer de toutes les forces de mon âme et ici, dans cette vallée, près de ce fleuve poudreux, je souffre de nostalgie. »

Plus tard, lorsqu'il eut à rédiger, pour ses électeurs, — les Abruzziens d'Ortona — ce que l'on appellerait, dans le langage électoral de chez nous, un « manifeste », il dit à ceux dont il sollicitait les votes : « ... Mes œuvres

ont révélé au monde la magnificence de votre sol, la grandeur de votre race... » Et il estima que c'était là le plus signalé service qu'il eût rendu à la patrie. A travers toutes les infidélités qu'il a faites à ses plans, à ses promesses, à ses projets philosophiques et littéraires, c'est à l'amour qu'il a pour la terre italienne, pour les hommes frustes, qui y vivent des drames de passion sans détours et sans complications, qu'il est toujours revenu. Son œuvre, à l'heure actuelle, n'est-elle pas comme enfermée entre les *Contes* rustiques du début, et un drame terrien : *la Fille de Jorio* ?

Gabriele d'Annunzio a besoin d'associer la nature aux émotions de ses personnages. Il les peint toujours en communion avec les états de l'atmosphère, la qualité de l'air, l'heure du jour, l'aspect du paysage. Il aime les coutumes naïves, qui n'ont pas changé depuis le lointain paganisme. Plus que personne, il sent et exprime cette joie et cette mélancolie issues des choses, qui ont, au plus profond de nous-mêmes, un retentissement mélodieux. En un mot, il chérit la terre italienne comme ces émigrants, qui lui reviennent toujours, après qu'ils sont allés gagner un peu d'argent chez les autres, loin d'elle.

Le jour où il s'aperçut que la poésie demeurait, malgré tout, la religion d'une élite, et qu'il fallait se donner à la prose si l'on voulait atteindre la foule profonde, M. d'Annunzio a pris congé de la poésie avec des paroles qui, momentanément, devaient lui fermer la voie du retour :

« ... Mon âme frémit et s'élance comme vers une aurore ! Adieu, forêt de myrtes. A la voile ! Mon cœur rêve une vie

plus large... Dans la mer inconnue gît l'île promise, j'y marquerai l'empreinte de mon pas [1]. »

Cette île promise, où le poète aborde avec l'intention d'y récolter des lauriers nouveaux, c'est le roman. Mais si l'objet de la conquête est différent, le conquérant demeure le même. En effet, les romans de M. d'Annunzio ne pouvaient être ni romantiques, ni historiques, ni psychologiques : ils devaient être sûrement poétiques et lyriques. Le caractère commun à toutes ses œuvres est indubitablement une inspiration poétique, qui s'exprime dans une langue, elle aussi, poétique.

Il y a pourtant autant de différence entre le style que M. d'Annunzio écrit en prose et les formes de beauté créées par le poète Giosué Garducci, qu'entre un peintre toscan du XV[e] siècle et un peintre vénitien du XVI[e]. En effet, Giosué Garducci a usé surtout, chemin faisant, du substantif et du verbe, tandis que M. d'Annunzio se complaît dans l'usage de l'adjectif à travers lequel il prodigue, avec une inépuisable énergie, l'exaltation de toutes ses ardeurs.

Peut-être a-t-il éprouvé lui-même de l'étonnement à voir qu'il modifiait si peu sa manière en passant de la poésie à la prose ? Nous devons, sans doute, à cette préoccupation d'une heure, la profession de foi réaliste qu'il a cru devoir écrire en tête de son *Episcopo et C[ie]*. Et aussi bien, le voyage que le romancier s'est imposé à cette minute au travers de l'école réaliste devait lui être utile au cours de tous ses romans. Depuis lors, en effet, un point de départ de « réalité » est devenu pour lui un

1. Voyez *Commiato*, Canto Novo, 1882.

des éléments essentiels de l'œuvre d'art : c'est le fil conducteur par lequel l'artiste veut être guidé au milieu des détours que lui impose le labyrinthe de sa fantaisie. D'ailleurs, pas même dans *Episcopo*, le « poète » n'a réussi à se dissimuler tout à fait sous la livrée de prose. M. d'Annunzio ne sera jamais un miroir impassible de la vie. Il porte en soi un instinct lyrique de transfiguration qui, en toute occasion, fait apparaître par la magie de son verbe, la réalité laide plus affreuse, la douleur atroce plus déchirante, la cruauté plus cruelle, toutes les beautés plus resplendissantes.

Cette faculté éveille chez M. d'Annunzio un descripteur insigne. En tête d'un recueil qui vient d'être publié en Italie sous ce titre : *Proses choisies*[1], quelqu'un, — et ce quelqu'un n'est-ce pas M. d'Annunzio lui-même ? — a écrit ces lignes :

« ... Nous pouvons considérer ce volume complémentaire comme une revue des caractères dominants de l'œuvre d'une vingtaine d'années. Et si, en publiant ces pages, choisies dans l'œuvre non terminée d'un auteur vivant et militant, nous dérogeons à l'usage qui veut que ces ouvrages soient posthumes, cette nouveauté est justifiée par l'importance de l'écrivain, et par le fait que d'Annunzio a laissé un long intervalle entre son dernier roman en prose et celui qui paraîtra... Ainsi les lecteurs du styliste seront heureux de retrouver ici les pages préférées par eux, en même temps que celles qui, comme l'épisode de la fontaine muette dans *les Vierges aux Rochers*, sont aujourd'hui fameuses, autant que les plus inoubliables mélodies. Les âmes chastes qui s'abstiennent de s'approcher des créatures de ces romans, par crainte de la matière dangereuse

1. Paru en 1904.

dont elles sont façonnées, trouveront ici recueillies les fleurs les plus salubres et les plus pures. Les jeunes gens studieux pourront considérer, tout à leur aise, la diversité des instruments et des moyens par lequel le Maître a élaboré tant d'images... »

Après cet air de flûte, on feuillette le volume nouveau avec curiosité, et l'on s'aperçoit que ces pages sont toutes descriptives. Pour une fois, voici un auteur qui, au moment de juger son œuvre d'ensemble, est d'accord avec les critiques : ils avaient été unanimes à consacrer, en cet écrivain, un remarquable descripteur. Le merveilleux styliste qu'est M. d'Annunzio n'estime point que ce soit là un compliment médiocre.

Don Juan regrettait qu'il n'existât point d'autres mondes pour y pousser ses conquêtes : dans un ordre d'idées différent, M. d'Annunzio pense — et il l'a dit en termes clairs, que l'artiste italien contemporain a le devoir d'être cosmopolite et de communier en pensée avec les préoccupations de l'univers :

« On a remarqué récemment, » écrit-il, « que les caractères « nationaux » vont disparaissant dans les grandes œuvres d'art modernes. On a noté comment, peu à peu, se forme une espèce de littérature « européenne ». En effet, les idées ne sont pas le patrimoine d'une nation, mais flottent et se répandent à travers le monde. L'art moderne doit avoir un caractère d' « universalité », il doit comprendre et harmoniser dans un vaste cercle lumineux les aspirations les plus diffuses de l'âme humaine.

Après cette déclaration, on comprend quel dédain M. d'Annunzio doit éprouver pour ceux qui lui reprochent d'avoir reflété, dans son œuvre, ses admirations

littéraires pour les grands écrivains qui enchantaient le monde des lettrés, à la minute où lui-même il a commencé de publier. Il s'est d'ailleurs expliqué avec une netteté parfaite sur les vraies origines de son inspiration, non point devant une Académie diserte, ni dans des notes, écrites pour l'édification ultérieure de la critique, mais à la face du peuple italien, dans son surprenant discours à ses électeurs d'Ortona :

« ... Mon âme, déclare-t-il, mon âme, sur laquelle j'ai versé le vin le plus robuste de l'antique sagesse et la plus subtile essence des rêves nouveaux, elle qui, dans ses pérégrinations infinies, a atteint les limites extrêmes imposées à l'avidité de connaître, et qui a dépassé les cimes aériennes où le rythme de la vie idéale prend une célérité inconnue aux pulsations humaines — mon âme est toujours restée filialement et étroitement attachée à sa première mère. Elle n'a jamais cessé de sentir palpiter en elle le génie de la région. Une fraîcheur terrestre, secrète et indestructible persiste dans le centre de son ardeur la plus forte. Telle, au milieu de la forêt incendiée, la source coule intarissable sous les mille langues de feu qui la dessèchent. C'est pourquoi je reste, au milieu des dissolutions, dans une unité et une ampleur qui forment ma joie. »

Ce « vin de l'antique sagesse » que l'écrivain a connu si robuste et si tonifiant, ce sont les Belles-Lettres et les Arts latins. On sait qu'il a vécu son enfance dans la dégustation extasiée des élégiaques de son pays, Catulle et Tibulle. Il a conté lui-même qu'avant d'écrire *l'Enfant de volupté*, il s'était comme grisé des Rimes du Politien, des Chants et des Triomphes de Laurent le Magnifique, des œuvres de Botticelli, du Ghirlandajo,

de Verrocchio, du spectacle de Rome, «... non pas de la Rome des Papes, des Arcs, des Thermes et des Forums, mais de la Rome des Villas, des Fontaines et des Églises... »

Aussi bien, si on lui demandait quels ont été, en dehors de l'ambiance italienne, ses véritables maîtres, il répondrait peut-être volontiers comme le marquis de Molière : « Nous autres, gens de qualité, nous savons tout, sans avoir jamais rien appris... » et il ne se vanterait qu'à moitié. Il semble, en effet, qu'il n'ait eu qu'à se donner la peine de naître pour devenir « un de ces grands miroirs où se reflètent les choses naturelles ».

Cette faculté, de refléter le monde extérieur en l'italianisant, n'a-t-il pas été, toujours, un des apanages des maîtres ès arts et ès lettres de la péninsule ? L'éclectisme est un caractère commun aux grands artistes italiens de tous temps qui s'entendent parfaitement à donner une formule solide et brillante aux matériaux découverts et recueillis par les autres. L'Arioste n'a-t-il pas tiré son *Orlando furioso* des « Chansons de Geste » ?

Aujourd'hui, ce caractère d'éclectisme éclate dans l'œuvre, si italienne, de M. Gabriele d'Annunzio : il a canalisé vers le champ de son inspiration, pour le féconder, toutes les influences qui, dans ces vingt dernières années, ont dominé le monde de la pensée et des lettres.

En ce qui concerne particulièrement Nietzsche, l'auteur du *Triomphe de la Mort* n'a pas fait mystère de l'impression qu'il avait éprouvée en lisant le philosophe allemand. Il a écrit en effet, dans la Préface de ce roman, qui est dédié à son ami, le peintre abruzzien Michetti :

«... Nous tendons l'oreille au magnanime Zarathoustra et, pleins de foi, nous préparons, dans l'art, l'avènement de l'*Uebermensch,* du *surhomme.* »

La rencontre de Nietzsche est, dans la vie de M. d'Annunzio, un accident, que l'on peut considérer comme heureux ou comme regrettable, mais qui n'a eu sur le développement de sa nature et de son talent qu'une influence, — il convient de répéter le mot, — accidentelle.

La lecture des livres de Nietzsche n'est pas entrée dans les veines du romancier italien comme une piqûre de strychnine, pour exalter les forces d'un organisme, héréditairement ou personnellement épuisé. M. d'Annunzio s'est contemplé dans Zarathoustra; il s'y est reconnu avec complaisance sous la glorieuse livrée du surhomme. Nietzsche appelle à lui ces surhommes comme le Christ en usait avec les petits enfants. Le surhomme que M. d'Annunzio est, naturellement, ignore les autres surhommes. Il n'en connaît qu'un au monde dont le développement l'intéresse et l'on devine que ce surhomme-là, c'est lui-même.

Ne propose-t-il pas, comme but à son effort, « de peindre la vie sensuelle, sentimentale et intellectuelle d'un être humain, placé au centre de la vie universelle » ? D'un roman à l'autre ce protagoniste ne fait que « changer de victime ». Et pourquoi ce personnage materait-il, par respect pour autrui, un seul de ses appétits ? Un Alfred de Musset a pu dire : «... Nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert » ; du seuil de ses romans cruels, un Gabriele d'Annunzio répond au

Poète, aimé des femmes et des adolescents : « Nul ne se connaît tant qu'il n'a pas joui de tout. »

Aussi bien, le monde extérieur n'existe pas pour lui Il n'y a de vivant que sa Pensée, qui, à son avis, se confond avec la Beauté, et que sa Volonté, qui, pour lui encore, prend la figure du Droit : le jugement que pourront formuler les spectateurs d'une vie si surhumaine est, sans bravade, totalement indifférent à M. d'Annunzio.

Il s'est baptisé lui-même quelque part d'un nom plus latin, plus artiste, que le titre d' « uebermensch » et qui, évidemment, le séduit davantage : il a dit qu'il était « l'animateur », c'est-à-dire le Créateur, celui qui souffle sur la matière inerte et lui donne la vie, celui que Michel-Ange a peint dans la Chapelle Sixtine, éveillant le sommeil d'Adam, celui auquel pensait le Pape Paul III [1] quand, à ceux qui lui demandaient la tête de Benvenuto Cellini, pour rançon d'un meurtre, il répondait avec une belle ferveur païenne : « Apprenez que des hommes uniques dans leur art, comme Cellini, ne doivent pas être soumis aux lois [2]. »

Quant à l'Ève, à l'amoureuse créature que l'on aperçoit attachée au char du triomphateur, elle devra entendre cette sentence de la bouche de celui qu'elle aspire à servir, et qui, comme un empereur du Bas-Empire, s'est déclaré « divin » :

« Je sais que je vous aime. Je reconnais en vous toutes les

1. Le cardinal Farnès, élu pape sous le nom de Paul III, le 13 octobre 1534.
2. Voyez *la Vie de Benvenuto Cellini* écrite par lui-même.

noblesses, je sais encore que j'ai une œuvre à faire et une vie à vivre selon que m'a disposé la nature : et vous, vous savez que je ne puis renoncer à rien [1]... »

Ceux qui ne sont point des surhommes ont été si longuement façonnés à l'idée du devoir nécessaire, qu'à cette minute, ils ont une tendance à penser : Soit ! pourvu que l'œuvre que le poète annonce soit sa justification.

Or cette idée de « justification » est tout à fait étrangère à M. d'Annunzio. Il ne permettrait pas que l'on s'y arrêtât une minute pour lui donner, en ce qui le concerne, la couleur d'une obligation. Le pommier n'a pas l'obligation de produire des pommes : elles jaillissent naturellement de ses branches parce que c'est la vertu de l'arbre qui, lui aussi, s'il pouvait prendre la parole, répéterait ce mot de Léonard que M. d'Annunzio a mis en épigraphe à son premier roman, *l'Enfant de volupté* : « Nature ainsi me dispose [2]. »

Mais, pour continuer de suivre une comparaison qui était chère à Maupassant lorsqu'il parlait de soi-même, les jardiniers font observer qu'avant de semer quelque variété sélectionnée, il est de toute nécessité de renouveler la terre, afin que des germes anciens, oubliés dans le sol, n'aient pas une influence sur la plante nouvelle qu'on va produire. Or, Rome n'est pas seulement la Rome païenne et cosmopolite ; elle est aussi la Rome souterraine des Catacombes, la terre des martyrs,

1. Voyez *le Feu*.
2. *Natura così mi dispone.*

de sorte que, si absente que soit l'idée du « devoir » de l'œuvre de M. d'Annunzio, l'artiste ne peut pas faire que sa pensée n'ait ses racines dans une terre qui, depuis des siècles, est chrétienne. La sensibilité de d'un romaneier italien ne saurait donc être celle d'un Néron ou d'un Borgia : « Toute viande que le christianisme n'a pas attendrie, a écrit Renan, est dure. »

Qu'il le veuille ou non, la chair de M. d'Annunzio a été « attendrie » par des atavismes chrétiens. L'homme d'aujourd'hui n'a plus une férocité assez robuste pour porter, sans une ombre d'inquiétude, le poids de sa méchanceté. Quelque chose, qui est tout au moins un rudiment de conscience morale, proteste en lui contre les maux qu'il sème. Il ne peut demeurer spectateur tout à fait indifférent et désintéressé des souffrances dont il est la cause. Elles se vengent, elles le font douloureux à son tour. « Tout le mal, disait Machiavel, vient de ce que les hommes ne savent être ni assez bons ni assez méchants. »

Si l'historien de César Borgia diagnostiquait déjà cette faiblesse congénitale chez le plus cruel de ses contemporains, combien sommes-nous devenus plus incapables encore de la vertu sublime et du vice impassible ! M. d'Annunzio et les béros qu'il a créés n'ont pas, plus que d'autres, réussi à dominer leurs nerfs et leurs consciences d'hommes modernes. Ils ont beau accumuler les faussetés, les artifices, ne reculer devant aucun mensonge, devant aucune simulation, ils tombent accablés par la loi même qu'ils ont méconnue ; ils ont des facultés de souffrance qui étaient tout à fait ignorées des grands « condottieri ».

Il ne faudrait pas exagérer pourtant la dose de contrition dont M. d'Annunzio est capable. Elle suffit à le troubler délicieusement, elle n'a pas la valeur qu'il faudrait pour le faire passer à l'acte : le remords qui s'ébauche finit pour lui en art et en volupté.

Dans ces dispositions, les élans de pitié que, après l'étude des romans russes, il a cru avoir vers la « souffrance humaine », n'ont abouti qu'à de la virtuosité.

La lecture de son *Intrus* est, à cet égard, particulièrement instructive. Les aspirations de Hermil vers « ... toute la douleur du monde », vers « ce qui exalte et console » sonnent faux. Malgré un effort pour « s'extérioriser », le romancier et son protagoniste ont tôt fait de se concentrer à nouveau sur eux-mêmes, dans le désir, l'amour, la jalousie, le crime, en oubli du reste de l'humanité souffrante, en oubli de cette « bonté » qu'ils voudraient professer à l'endroit du « flot humain », et de cette vertu, avec laquelle ils ne parviennent même pas à nouer des fiançailles de raison.

D'autre part, il est intéressant de comparer les récits campagnards de M. d'Annunzio, avec les Contes, que Verga et les Siciliens de la même école ont écrits, avant que « l'Enfant de Volupté » ne prît lui-même la plume. On constate qu'une morale, au moins historique, se dégage de chacune des œuvres de ces conteurs du Midi : ils contrôlent les heures de l'évolution sociale, ils signalent des ignorances, ils réclament de la lumière pour des gens qui vivent dans l'obscurité.

Rien de pareil chez M. d'Annunzio. Si on lui demandait d'exprimer son *Credo,* il répondrait sans doute qu'il ne croit qu'à la fatalité de l'amour, et qu'il a

donné la formule de cette foi dans *la Ville morte*[1]. Or cet amour est « un poison qu'on porte dans ses veines, dont on est atteint dans ses moelles, qui brûle les yeux », c'est « une splendeur qui tue ».

L'amour qui naît dans le tremblement des âmes, dans les incertitudes, dans la joie et les remords, l'amour qui se développe dans la fougue des croissances subites, qui est arrêté dans son développement par les obstacles que la souffrance des autres, les nécessités de la vie sociale, le consentement des hommes à certaines lois fondamentales opposent à l'égoïsme — cet amour-là, M. d'Annunzio l'ignore. Il ne parle que d'une « émanation pernicieuse, plus forte que tout », qui peut sortir de la mer, ou de la terre chauffées, du mouvement des lignes vivantes aussi bien que du tombeau ouvert des Atrides. Il accorde, à cette puissance créatrice de vie, tous les droits, y compris celui de la destruction.

C'est, en effet, une chose curieuse de voir de quelle façon le romancier italien a résolu cette question du « pardon », qui a préoccupé tous les psychologues de l'amour. En tuant la femme, les moralistes d'il y a vingt-cinq ans indiquaient, à défaut de mesure et de pitié, qu'ils enfermaient dans l'amour un très haut idéal de vérité, de justice. Plus tard, M. Alphonse Daudet, dans *la Petite Paroisse*, M. Jules Lemaître, dans *le Pardon*, avaient montré plus de modestie; ils donnaient pour base à un effort de l'âme qui devait être le plus élevé de tous, ce sentiment que les fautes d'autrui « demain seront peut-être les nôtres ».

1. Voyez notre *Théâtre italien contemporain*.

M. d'Annunzio n'est ni un juge ni un altruiste. Dans l'amour comme ailleurs, il demeure uniquement personnel. Tullio Hermil[1] a négligé sa femme? Elle se console avec un autre? La chose n'a pas d'importance tant que Hermil, occupé ailleurs, vit détaché de Giulia; mais le jour où les plus basses raisons réveillent sa jalousie, Hermil n'hésitera pas longtemps à faire disparaître, comme une pierre de son chemin, l'enfant né de l'adultère. Il matérialisait une infidélité dont les conséquences morales s'évanouiront, aux yeux de l'intéressé, à la mort de l'innocent, qui en était le vivant témoignage. D'autre part, l'œuvre de vie n'a pas plus de valeur que le reste pour l' « animateur », l'enfant ne lui est pas plus sacré que la femme. Le jour où Hermil fait mourir ce petit être, avec un maximum d'égoïsme et un minimum de scrupules, Gabriele d'Annunzio semble se rapprocher plus qu'à l'ordinaire du modèle idéal dont il est hanté.

Qu'un Julien Sorel et les hommes de sa génération gravitent autour de l'image déifiée d'un Napoléon : ces gens de demi-nord sont sensibles plus qu'à tout, aux supériorités intellectuelles, et au vertige de la domination! Mais c'est autour d'un César Borgia que tourneront les esthètes passionnés du XXe siècle italien, dont M. d'Annunzio se considère comme le prototype. Et peut-être pourrait-on trouver, à leurs gestes et à leurs impulsions, une explication, non pas individuelle, mais historique cette fois, et qui les dépasse.

En effet, le triomphe de la maison de Savoie a apporté

1. Voyez *l'Intrus*.

en Italie de la discipline et de l'ordre, avec l'unité : et dans l'ensemble, les petits, les humbles, sentent qu'ils ont intérêt à laisser se fermer sur eux une main énergique. Mais tout de même, à côté des bienfaits dont on est reconnaissant, il y a les vieilles licences perdues, les joies de la désorganisation, les petites passions de la vie ancienne, les impunités de clientèles, que l'on regrette quand on est Italien.

Cela engendre, par en bas, quelques révoltés qui de temps en temps se lèvent, à peu près comme une poignée de pierres jaillit par une fente du Vésuve et frappe, au hasard de la projection.

Par en haut, la même utile contrainte crée les anarchistes moraux. Et il n'est pas sûr que, jugé d'un trône, l'esthéticisme d'un d'Annunzio n'apparaisse pas, dans son pays, comme un explosif dangereux. En France, nous n'avons aucune raison d'être inquiétés par l'anarchie morale dont l'œuvre du poète est la théorie : nous pouvons donc délicieusement goûter sa jeunesse, nous laisser emporter par sa sincérité.

« ... En lui, malgré toutes les corruptions, la jeunesse résistait, persistait, métal inaltérable, arome tenace. Cette splendeur de jeunesse vraie était sa qualité la plus précieuse. A la grande flamme de la passion tout ce qu'il y avait en lui de faux, d'artificiel, de vain, se consumait comme sur un bûcher. »

Voilà bien la cause de ce charme vainqueur : quelle que soit sa façon d'aimer et la brièveté de sa flamme, M. d'Annunzio aime avec une ferveur qui chaque fois lui fait une ingénuité nouvelle. Il a la jeunesse et la passion, la belle passion italienne à laquelle les peuples

du Nord viennent se chauffer comme à un feu, s'épanouir comme à un soleil, s'enivrer comme d'un vin.

Une fois qu'on est charmé, on ne juge plus. Incapables que nous nous sentons, pour la plupart, de courir les aventures où les héros du romancier italien s'épuisent bénévolement et se tuent, nous avons cru que nous pouvions — une fois n'est pas coutume — nous donner la joie d'entendre un Poète substituer l'Esthétique à ce que nous nommons la Morale, et le sens de la Beauté au sens Social.

M. d'Annunzio semble hanté du double besoin de personnifier ce qui est foule, et d'amplifier ce qui est individu. Cela le porte à confondre, dans l'amour de la Beauté, les impressions en apparence les plus contradictoires. Il y a des jours où il parle à cette Foule comme si elle était une femme, une courtisane, cette « Pamphila » dont il dit dans une pièce célèbre :

«... De tous possédée, du mendiant et du seigneur, couverte de caresses innombrables, ô dernière descendante d'Hélène, je t'aimerai ! Dans tes membres impurs, je cueillerai tout le désir terrestre ; je connaîtrai tout l'amour du monde. »

Il y a d'autres heures où la femme désirée ne devient un objet de passion affolée que parce que, dans son corps visible, tangible, elle enferme aux yeux de celui qui la souhaite, la concupiscence de toute une foule. Telle cette Panthea que l'on aperçoit, au milieu d'une orgie vénitienne, à la proue du *Bucentaure*, posant son talon sur la tempe d'un exsangue amoureux :

« ... C'était une grande fureur ; tous déliraient, étendant les mains comme s'ils étaient, eux aussi, prêts à saisir la courtisane ; ils criaient : « Panthea, Panthea !... » Chacun

était ivre comme si elle était entre ses bras, et se montrait à lui seul. »

Ainsi, qu'il aille à la foule ou que la foule le renvoie à lui-même, c'est vers « la femme » que M. Gabriele d'Annunzio est fatalement ramené par son individualisme, son amour de la volupté, sa passion de l'exaltation cérébrale. L'animateur pense « qu'il crée véritablement la femme en l'éveillant à la vie supérieure de la passion », et quoi qu'il en soit, il est juste de dire que « la femme » est pour lui un moyen d'évoquer la Beauté surnaturelle, idéale, cette Beauté « en esprit », qui, plus d'une fois, a répondu à son appel.

Les romans de Gabriele d'Annunzio, grâce aux parfaites traductions de M. Hérelle — qui, de l'avis général, ajoutent au lyrisme italien de la netteté française — sont connus de tous. Il aurait donc été vain de les analyser ici. Combien serait-il intéressant, par contre, de se promener, avec « l'animateur » pour guide, à travers toute l'œuvre de d'Annunzio romancier, comme Dante parcourut autrefois, au bras de Virgile, les cercles de l'enfer ?

On verrait *l'Enfant de volupté*[1] s'imaginer que l'on peut considérer les femmes comme les fleurs d'un parterre dont une abeille butine les aromes contradictoires, afin d'en fabriquer un miel égoïste. Mais cette précieuse liqueur fermente sur les lèvres mêmes et dans le cœur de celui qui l'a bue. Le poète qui s'est trop désaltéré avec les parfums, les essences subtiles de la femme,

1. Paru en 1889 sous le titre : *Il Piacere*. Ensuite furent publiés : *Episcopo*, 1891, et *l'Intrus (l'Innocente)*, 1892.

finit par devenir la proie d'une ivresse où la boisson elle-même se fait la maîtresse du buveur.

Et alors c'est le terrible conflit qui nous a été conté dans *le Triomphe de la Mort*[1], entre l'amant qui ne peut plus se passer de la volupté connue, et l'amante qui, ayant essayé de monopoliser, pour son caprice, l'intelligence, la force, toutes les puissances créatrices de l'homme, est punie de mort comme une meurtrière.

On verrait, dans *les Vierges aux Rochers*[2], le romancier qui, lui, sort vivant de l'épreuve où se suicide le héros du *Triomphe de la Mort*, rêver un instant de créer, avec l'une des trois vierges idéales entre lesquelles hésite sa réflexion amoureuse, ce fils, « ce surhomme » qui, dans le monde futur, réalisera l'œuvre que M. d'Annunzio lui-même, à cette minute, craint de ne jamais pouvoir produire. Mais pour atteindre ce but, il faudrait grouper à la fois, dans une unique étreinte, pour un enfantement unique, ces trois sœurs qui se nomment « la Foi », « l'Amour », « la Beauté ». La vie les condamne, hélas ! à exister distinctes les unes des autres, comme des aspects de l'absolu qu'elles réfléchissent. Autant donc abandonner aux hommes vulgaires la procréation de l'être de chair. Pour un d'Annunzio, la destinée est autre : il lui faut engendrer par n'importe quels moyens, aux dépens de n'importe qui, l'œuvre de l'esprit.

L'œuvre de vie, c'est donc l'œuvre d'art.

M. d'Annunzio l'avait pressenti, quand il était encore enfant, sur les bancs du collège de Cicognini di Prato :

1. *Le Triomphe de la Mort* (1894).
2. *Les Vierges aux Rochers* (1895).

au sommet de sa carrière de poète, de dramaturge et de romancier, il en est sûr.

C'est dans son roman : *le Feu*[1], qu'il a donné la théorie et la pratique d'une certitude qui met définitivement d'accord ses goûts, ses sens, son cœur et son esprit.

Si le « surhomme » est un poète qui, ainsi que M. d'Annunzio l'annonçait à ses électeurs des Abruzzes, veut « rendre la beauté visible aux foules », si, d'autre part, la femme ne doit être qu'un instrument merveilleux, matériellement stérile, psychiquement fécond et répercuteur, au service des suggestions que l'inspiration de l'artiste lui impose, il va de soi que la compagne idéale de cet amant idéal sera une femme de théâtre. Mais non pas la « cabotine » — voire illustre, — qui monte sur les planches pour recueillir un applaudissement personnel, gagner des cœurs, des sourires, de la renommée et de l'or. L'animateur se doit à lui-même de découvrir, dans l'armée des amantes, une âme si désintéressée, et qui apporte sur la scène un sentiment de détachement de soi tel, qu'un Dieu peut seul l'exiger des saintes. Il convient d'ailleurs, qu'à ce détachement, l'élue allie toutes les ardeurs amoureuses pour l'amant, tous les dévouements de la mère pour l'œuvre qu'il s'agit de mettre au jour, et de soutenir.

Le héros du *Feu*, Effrena, trouve cette créature d'exception dans la tragédienne Foscarina. Du jour où il la connaît, il la baptise du nom de « Perdita », afin qu'elle sache quels vœux de renoncement l'on prononce quand on entre dans la religion du Surhumain. Effrena a

1. *Le Feu* (1900).

reconnu la sincérité de la vocation de Perdita à ce fait : quand il parle, « elle palpite comme si le souffle d'un Dieu l'envahissait ; elle devient une matière ardente et ductile, soumise à toutes les inspirations du poète... »

Et tout de suite, il vérifie les heureux effets de ce pouvoir : « il s'élance impétueusement vers l'actrice, comme s'il voulait la frapper pour en tirer des étincelles. » Il s'écrie :

« Tu dois évoquer Cassandre de son sommeil ! Tu dois sentir entre tes mains ses cendres revivre ! Tu dois l'avoir présente dans ta lumière intérieure !... Cassandre est en toi et tu es en elle ! Veux-tu ? Comprends-tu ?... »

Il ne s'agit pas seulement que les paroles du rôle descendent dans l'âme de la comédienne ; il faut qu'elle soit vraiment fécondée par la pensée créatrice, qu'elle se l'assimile comme sa propre substance, avant de la rendre extérieurement visible, de la faire naître pour la foule.

C'est bien une scène de suggestion qui se déroule. Le poète peut martyriser les poignets de celle qui se donne, elle ne sent pas la douleur. Tous les deux ils sont attentifs aux étincelles qui s'engendrent de leurs forces mêlées : « une même vibration électrique parcourt leurs nerfs merveilleux. »

Voilà la figure et le rôle avec lesquels « la femme » doit apparaître à côté de ce surhomme, idéal entre tous, qu'est l'artiste de génie ; s'il est l' « animateur », elle sera la « révélatrice », l'instrument de l'art nouveau ; la divulgatrice de la grande poésie, celle qui doit incarner, dans sa personne changeante, les futures fictions de beauté, celle dont la voix inoubliable doit apporter aux

peuples la parole attendue. L'animateur s'attache à la femme, non plus pour une promesse de volupté, mais pour une promesse de gloire.

Quel supplice une telle conception ne tient-elle pas en réserve pour toutes les Perditas du monde, si, en aimant l'artiste, elles ont glissé à adorer l'homme, si un matin elles s'aperçoivent que c'était l'Enfant de volupté, non pas le Surhomme qu'elles aimaient ! Leur maître, qui se croit sorti pour son compte des griffes du désir charnel, se révèle plus que jamais impitoyable ; il ne permet pas, aux immolées, de laisser percer dans leurs dévouements même une ombre d'égoïsme ; ce ne sont plus ni les Perditas, ni même les Surhommes qui comptent : ce sont les œuvres à créer.

S'il arrive que, pour suggestionner l'artiste, lui faciliter l'évocation de la beauté pure, d'autres femmes aient plus de pouvoir que celle qui, un instant, se crut indispensable, l'animateur n'hésitera pas. Sans scrupules, sans reconnaissance, sans tourner la tête, il passera d'une possession à l'autre. Les Perditas n'auront qu'un moyen de demeurer dans la vie de l'aimé : ce sera de faire leur totale soumission, de s'oublier, de confesser leur orgueilleux espoir, de s'enfermer dans des vœux de renoncement, d'admettre qu'elles n'ont jamais été un but, mais un moyen, de demander la permission de reparaître, à leur plan, selon leurs forces, encore une fois dans le sillage du maître :

« ... Ah ! si, un jour, tu pouvais sentir vraiment toute la valeur d'une dévotion comme la mienne ! d'une servitude comme celle que je t'offre ! Si vraiment, un jour, tu avais besoin de moi, et si, ayant perdu courage, tu reprenais, par

moi, la confiance, si, fatigué, tu retrouvais la force en moi ! »

Ce sont les paroles mêmes que M. d'Annunzio a placées sur les lèvres de la Foscarina. Et sans doute, à cette minute, l'amante délaissée entend résonner en elle ce leitmotiv de l'*Enchantement du Vendredi saint*, de *Parsifal* qu'elle a écouté auprès d'Effrena, un jour, à l'aube de leur amour, tandis qu'une autre femme tenait l'orgue : « Servir ! servir ! » clamait l'orchestre. La mélodie de la soumission se déployait : « Servir ! » la femme fidèle apportait l'eau, s'agenouillait, humble et ardente, lavait les pieds de l'aimé, les essuyait avec sa chevelure défaite : « Servir ! »

Certes « la femme doit aimer l'homme, et l'homme doit aimer Dieu » — c'est l'Église qui l'a dit, — et aussi bien n'est-ce pas la position du Calvaire ? Marie et Marie Madeleine sont au pied de la Croix, elles soutiennent, de leur présence et de leurs larmes, l' « Homme » crucifié. Lui pourtant se détourne d'elles. Il voit plus haut qu'elles. Appuyé sur leur tendresse terrestre, Il élève vers « l'Idée » sa face défaillante, et, dans l'Infini, Il cherche la Justice.

Le Surhomme de Gabriele d'Annunzio ne cherche pas la « Justice », mais la « Beauté ». Il n'aspire point au Gibet, mais à la Colonne triomphale qui l'élèverait au-dessus de tous, dans la lumière.

Cependant, au pied de la Colonne comme au pied de la Croix, le même groupe est immobile dans le sang et dans les larmes : la mère et la pécheresse d'amour, avec le même mot sur les lèvres : « Servir, servir... »[1]

1. Il semble que le jeune artiste qu'est M. Joseph Brunati

se soit proposé, de parti pris, de forcer dans tous les sens les exagérations de son modèle, M. Gabriele d'Annunzio. Quand on lit les beaux vers que M. Brunati a écrits (*Elégies* et la *Parabole de l'Esprit*), lorsqu'on se rappelle sa jeunesse, quand on fait l'effort qui est nécessaire pour le suivre à travers toutes les répugnances qu'il a accumulées à plaisir dans son roman : *l'Orient vénitien*, on a le sentiment que ce livre est bien plus corrompu que son auteur. Il s'agit d'un jeune homme qui écrit son autobiographie. « L'âme sœur », s'appelle, pour le héros de *l'Orient vénitien*, Tullia Randa. C'est une prostituée aussi impure, de fait et d'intention, que les rues de Venise elle-même. L'amour n'a jamais été pour elle qu'un moyen « de satisfaire son besoin de faire souffrir ». Le héros de M. Brunati est logé à la même enseigne. Dans ce livre qui veut être le miroir de toutes les turpitudes, il convient que Sapho ait son autel. A ceux qui s'étonneraient qu'un aussi jeune homme que le héros de *l'Orient vénitien* puisse se complaire dans de tels spectacles et de tels voisinages, M. Brunati répond : « Il n'y a pas de joie qui vaille celle qu'on éprouve à découvrir le bien dans les êtres médiocres, et puis de plonger notre fragilité dans le mal. »

Gabriel d'Annunzio, qui n'a rien respecté de ce qu'il appellerait les « conventions de l'amour, et les hypocrisies sociales », s'est arrêté cependant, avec un frisson de vénération, devant cette image de la « mère » qui, pour les primitifs comme pour les raffinés — particulièrement pour les peuples de culture latine, — est sacrée. M. Brunati a pensé que, puisque son Maître avait évoqué Néron, il avait, lui, le disciple, le droit d'évoquer Agrippine. Evidemment M. Brunati a été un moment enivré de l'orgueil et du néronisme d'annunzien; maintenant qu'il s'est débarrassé de ses cauchemars en les racontant, il y a lieu de croire qu'il trouvera la guérison de sa névrose littéraire dans « ces pays de lumière » où lui-même envoie son héros.

A citer encore ici les noms de : MM. Lucio d'Ambra, Giorgieri-Contri, G. Baffico, Silvio Novaro, Tullio Giordana, E. Scarfoglio, E. Panzacchi, G. de Rossi, écrivains distingués et féconds.

CHAPITRE XII

HUMORISTES ET SYMBOLISTES

Faut-il l'affirmer une fois de plus ? Sous les masques dont l'histoire l'affuble successivement, le peuple italien demeure, quoi qu'il en dise, et du nord au midi, le fils de l'excellent Goldoni ! Il a, comme lui, la bonté naturelle, les penchants altruistes. Il subit les Nérons, les César Borgia, les Gabriel d'Annunzio. Ayant été si souvent conquis, piétiné, il a même, devant ces maîtres triomphants et féroces, une minute de terreur et d'admiration, une seconde d'arrêt au travers de laquelle on sent le respect que de longues servitudes ont imprimé dans ses os — mais ce peuple porte en soi une puissance de vie souriante qui est plus forte que la perversité de ses dominateurs et que les férocités de ses bourreaux. C'est quelque chose comme l'inlassable vigueur de ces racines d'arbres, qui, actives sous la terre, finissent par culbuter la muraille d'un cachot.

Ceci explique que cette planète de première grandeur qu'est, dans le ciel de la littérature italienne contemporaine, l'œuvre de M. d'Annunzio, n'entraîne, durablement, autour de soi, nul satellite. Elle resplendit dans la solitude. Quels que jugements qu'on

ait pu étayer sur certaines apparences extérieures et sur des imitations toutes superficielles, les Corradini, les Benco, les Giacosa, les Bracco, les Angeli, les Ojetti, les Traversi, les Anastasi, les Oriani, les Marinetti, les Pirandello, les Panzini, les Palmarini et *tutti quanti*, oscillent autour de centres d'attraction qui, non seulement ne sont point d'annunziens, mais, de parti pris, échappent aux influences de cet astre saturnien.

A ces centres d'attraction qui se préciseront plus tard à ce point qu'ils apparaîtront, si l'on peut dire, comme les nouveaux systèmes planétaires vers lesquels la jeune Italie lève ses yeux pour orienter sa route, — à ces centres d'attraction on peut déjà donner des noms qui les caractérisent.

C'est d'abord, un courant « d'ironie » contre toute sottise, d'où qu'elle vienne. C'est ensuite un réveil de l'idée, « spiritualiste » après l'épreuve d'un positivisme trop absolu et tyrannique, c'est enfin un généreux élan « d'altruisme » qui servira de base à ce mouvement littéraire et spécial qui a, pour objectif, la morale sociale.

La jeunesse porte naturellement en soi un optimisme qui est un de ses charmes les plus certains. Lorsque les hasards d'une vocation allient à ce penchant instinctif le goût de l'observation, il est fatal que le jeune homme aperçoive un disparate trop fort entre ce qu'il rêve secrètement et la réalité qu'il touche.

En France, après la guerre de 1870, nous avons connu ce mouvement d'école « chatnoiresque » dont sont sortis les férocités voulues d'un Forain et d'un Jules Jouy, les visions macabres d'un Villette. La jeunesse n'a pas peur de la mort, dont elle se sent fort éloignée,

le squelette n'est pour elle qu'une marionnette dont elle se sert afin d'effrayer les bourgeois, les pédants, les marchands de discipline, qui autrefois ont joué devant elle le personnage de Croquemitaine.

Identiques sont les impressions qui se dégagent de la lecture des œuvres des jeunes auteurs italiens qui revendiquent à cette heure la qualification d' « humoristes ».

Il est possible que les Français que Courteline met en joie, ne soient point très bien placés pour apprécier la qualité de rire que veulent provoquer, chez leurs lecteurs italiens ces conteurs d'outre-mont. En effet, si, dans tous les pays du monde, l'homme pleure pour les mêmes raisons, chaque peuple a ses motifs particuliers de rire. « L'humour » des Anglais ne déride en France qu'un petit nombre d'initiés. Les caricatures italiennes nous étonnent. Un des hommes qui, chez nous, ont le mieux compris l'Italie, Stendhal, distingue en ces termes, dans la *Chartreuse de Parme*, le rire français du rire italien :

« La nation française, » dit-il, « est vive, légère, elle semble faite exprès pour le rire, au contraire de l'italienne, nature passionnée, toujours transportée de haine et d'amour, qui a autre chose à faire que de rire... »

Et Stendhal remarque que cette intensité de la passion est cause que l'on constate chez l'italien quelque « lenteur d'esprit ». En effet, l'homme italien est trop absorbé en soi-même pour vivre, comme le français, l'oreille au guet des conversations, des phrases, des mots, de tout ce qui peut prêter au ridicule, et par suite à l'éclat de rire. Le don de celui-ci n'est point l'acuité cérébrale, mais cette naturelle disposition à

jouir de la belle proportion dans les formes qui, depuis des siècles, l'oriente, sans effort, vers la culture des beaux-arts. C'est sur ce terrain qu'il est supérieur, c'est pourquoi son rire revêt volontiers la livrée de la bouffonnerie qui est tout justement un parti pris de détruire l'harmonie des proportions pour donner, à quelques détails, un relief caricatural.



Ces quelques réflexions éclairent, tout comme *la Lanterne de Diogène* — c'est le titre du dernier et du meilleur roman de M. Alfredo Panzini, — le champ littéraire où évoluent les humoristes italiens.

M. Alfredo Panzini tient à être étiqueté « pessimiste ». Il penserait qu'il n'est pas un homme de son temps s'il laissait trop apparaître les hérédités de bonté qui sourdent en lui. Dans sa nouvelle *le Navire de la Vertu*, il parle d'un utopiste, qui se trouve seul à faire la manœuvre, et est fort embarrassé de savoir comment orienter son bateau. Ce passager unique est évidemment M. Panzini lui-même. A cette minute, il apparaît au lecteur avec la figure très sympathique du « Candide » de Voltaire, ignorant au fond si c'est le docteur Panglose qui a raison ou le pessimiste Martin, si tout est pour le mieux ou pour le plus mal dans le meilleur ou le pire des mondes. Mais le voyage du *Navire de la Vertu* doit avoir un terme. Quand il débarque enfin, M. Alfredo Panzini a fait son choix : il veut être pessimiste.

Alors pourquoi raille-t-il dans *Le triomphe du mari de Claudia* ce riche bourgeois de Bologne qu'il a eu

sous les yeux depuis son enfance, et qui est devenu affreusement égoïste parce qu'il a goûté trop de bien-être? Pourquoi d'autre part exerce-t-il son ironie contre ces socialistes qui cherchent à épouvanter « les bourgeois pansus » et qui dépensent en paroles leurs violences accumulées? Pourquoi s'efforce-t-il de paraître païen, de mépriser la vie et la créature humaine quand, à chaque page, on sent qu'il est secrètement de cœur avec ses aïeux qui, eux, pendant des siècles, ont joint les mains dans des églises chrétiennes et cru que les corps n'étaient que les périssables enveloppes de l'âme immortelle?

Il est fatal que toute indécision dans l'orientation philosophique ait une répercussion dans la forme même d'une œuvre. Et de fait, les Nouvelles de M. Panzini fléchissent dans le plan et souvent dans l'exécution. Tout cela n'empêche point que cet écrivain plaise. L'idée même de sa *Lanterne de Diogène* est charmante.

Il s'agit de la petite lampe que le moderne philosophe a attachée au guidon de sa bicyclette et qui éclaire la route, de Milan, son point de départ, jusqu'à sa villégiature des Romagnes. Chemin faisant, des villes, des paysages, des cœurs s'illuminent. Un rayon de la lanterne éclaire une idylle, un geste de vie, et celui qui regarde dans ces flaques de clarté n'a pas l'âme vulgaire. Il suffira de citer un fragment d'une des nouvelles de ce livre pour en donner le ton.

La bicyclette a roulé toute la nuit, le soleil point, il est levé à peine, il sort de la mer :

«...Mais les maisonnettes éparses sur les dunes dorment encore. Cependant la vieille a déjà ouvert la petite porte

de sa cabane. Sa rauque voix murmure dans le doux silence. A qui parle-t-elle ? A cette heure, la cour et le pourtour de la petite maison sont vides...»

Vous pensez tout bas que peut-être la vieille, comme les paysans que Millet a peints dans son *Angelus*, murmure vers l'Auteur du jour qui renaît, quelque parole de gratitude ou de prière ? M. Panzini ne nous a pas décidément orientés dans cette voie, mais il n'a rien fait pour nous défendre de nous y aventurer : il est un « humoriste », c'est-à-dire qu'il a de la malice en réserve et qu'il veut nous faire rire par surprise :

«... J'ai découvert le mystère : à cette heure la vieille parle discrètement avec les poules et avec le porc. »

Voilà comment un humoriste dit leur fait aux mystiques. Il s'en voudrait d'être plus tendre pour les nihilistes qui ne croient qu'au bien-être, et veulent le conquérir aux dépens des autres :

«...Sur le bord de la route j'ai croisé la bande qui déplaît (les grévistes). Le regard d'un facteur a rencontré le mien. J'ai deviné ce qu'il voulait me dire : — Est-ce que nous ne te faisons pas peur, ô riche ? — A moi ? Non. A quoi servirait d'être si laborieusement devenu un philosophe pour avoir peur ? Un philosophe, mon ami, peut être surpris et même épouvanté par un dindon... Jamais par une évolution de l'armée humaine. Il connaît ces figurants qui chantent en chœur : « Partons, partons ! » mais qui, en réalité, se contentent de marquer le pas ou de passer et de repasser derrière la scène. »

⁂

Le rire de M. Panzini est le « rire philosophique ».

M. Luigi Pirandello, Sicilien de Girgenti, « tient », comme on dit, le « rire macabre ». Autant et plus encore que M. Panzini, M. Pirandello se croit pessimiste. Mais comme son pessimisme est différent de celui d'un habitant des pays septentrionaux !

La mélancolie brumeuse des hommes du nord se modifie quand on l'acclimate en Sicile. Plante forcée et transportée, elle change sa flore ; elle devient, par la loi de la transformation des milieux, un pessimisme gai.

La formule du genre est bien connue : il s'agit de raconter joyeusement des choses lugubres, et lugubrement des choses joyeuses. M. Luigi Pirandello tient cette formule bien en main. Par sa vertu, il a tracé dans ses volumes de Nouvelles : *Blanches et Noires, Récits du monde, les Farces de la vie et de la mort,* des silhouettes, dont le parti pris caricatural enferme de la vérité, voire du sentiment. Certes, Pirandello est d'avis que le spectacle du monde est lugubre. Il pense que : « Dieu est resté en arrière ». Mais, dans le même temps, tout comme Panzini, il demeure le fils de mères italiennes qui ont cru avec ferveur. C'est pourquoi, à la minute même où il se livre à son doute, Pirandello affirme que la science ne remplacera pas la foi.

Cette sincérité précise une fois de plus l'impossibilité où sont les Italiens d'être, au sens allemand ou anglais du mot, des pessimistes. Elle donne du prix à un livre humoristique, *Feu Mathieu Pascal,* qui vient d'être accueilli par la critique d'outre-mont avec faveur.

Ce Mathieu Pascal est un homme mal marié. Il est

oppressé par sa femme et par une belle-mère terrible. Il prend la résolution de se noyer et il se jette dans le fleuve. Le courant l'entraîne assez loin pour que tout le monde croie à sa mort. Même, sa femme et sa belle-mère le reconnaissent, sous les espèces d'un homme qu'un séjour prolongé dans la vase a terriblement défiguré. Le fait est que, moitié à contre-cœur, moitié consentant, Pascal est sorti de l'eau, indemne, par la rive opposée. Puisque la vie lui offre une revanche, il accepte. Il joue aux cartes un louis resté dans sa poche, il gagne. Rien n'empêche qu'il recommence sous un nom d'emprunt une existence nouvelle. Mais les lois sont impitoyables ; elles ne facilitent pas ces métamorphoses. Le pseudo-noyé est propriétaire d'un chien qu'il aime. On l'oblige à faire immatriculer ce compagnon sur les registres de la taxe. Mathieu signe son nom d'emprunt. C'est un faux en écritures publiques, et Dieu sait où l'on peut mener un pauvre homme pour une fantaisie de cette qualité. Ceci est plus grave : Mathieu s'éprend d'une jeune fille qui, celle-là, est douce, charmante et orpheline. Elle pourrait donc lui être une femme excellente, mais comment avouer que l'on circule, mort vivant, sous un nom faux ?

Cette situation ambiguë jette Mathieu dans le désespoir. Il décide de resuicider l'homme nouveau qu'il a créé, et de rentrer dans la peau de l'homme ancien. Pour la satisfaction de la jeune orpheline et afin de lui faire croire à une mort d'amour, il laisse au bord de la rivière son chapeau et ses habits, mais cette fois il ne se met pas à l'eau. Il monte dans le train, tout simplement. Il rentre dans sa ville natale pour reprendre le

joug conjugal, quel qu'il soit. Il est résigné à tout : il trouve sa femme remariée.

La première nuit est un récit où l'ironie macabre de Pirandello se montre sous un aspect que Baudelaire et Flaubert auraient eu plaisir à qualifier de « féroce ». Il s'agit d'un gardien de cimetière qui, veuf, a repris femme, dans l'espoir de refaire son foyer. Mais celle qu'il a vraiment aimée dort dans une tombe derrière la maison. Et toute cette première nuit de ses noces, le malheureux la passe à pleurer, désespéré, aux côtés de la jeune fille qui sanglote, car elle aussi, elle s'est mariée sans amour et n'a pu appartenir à un jeune homme qu'elle aimait.

Dans une autre nouvelle, qui est exquise, Pirandello avoue qu'entre les brouillards du Nord et le soleil de sa Sicile se creuse un tel abîme que l'amour lui-même ne peut jeter un pont par-dessus ce gouffre insondable. Ce petit chef-d'œuvre s'appelle : *Lointain*. Il met en scène un jeune Norvégien, qui est venu guérir sous le ciel méditerranéen ses poumons touchés par la phtisie. Autour de son lit de convalescent tourne une belle fille du peuple. Le fils du Nord l'épouse par admiration, par reconnaissance, par étonnement de sa vigueur saine. Mais il y a, entre eux deux, trop d'incompréhensible. Ils demeurent étrangers l'un à l'autre, et, en face de ce soleil sicilien qui l'a guéri, le jeune Norvégien songe avec une tendresse, avec un désir désespéré, aux brouillards paternels du Nord, vers lesquels il ne pourrait retourner pourtant sans mourir.



Parmi tous ces humoristes italiens, M. Palmarini,

apparaît, plus que ses compatriotes, cousin de notre Courteline. Le poète Arthur Graf louait naguère en ces termes le délicat roman : *les Oiseaux*, qui a mis le nom de Palmarini en vedette :

« ...Ce livre, disait-il, est vivant de la première à la dernière page : il fait rire, il fait pleurer, c'est toute la vie de l'homme... Vous êtes un humoriste de premier ordre. Personne en Italie n'aurait pu écrire aujourd'hui un livre comme celui-ci : vous avez en vous plus de vraie philosophie que bien des philosophes de profession... Votre héros mérite de devenir une de ces figures qui, dans les littératures, demeurent comme des types... »

Ce héros, pour lequel le Gérôme Coignard de M. Anatole France aurait de l'inclination, est un professeur de clarinette. Il se nomme Frasillo Pellechio. Sa vie de bohême sage, de maître zélé, d'artiste incomplet et incompris, est un admirable thème à développer sur le pavé de Naples, à travers les mésaventures de la pauvreté et des injustices humaines, avec une philosophie naturelle dont le point de départ est la bonté.

Bien entendu, Frasillo est laid et capable d'amour. Mais qui se préoccuperait de lire dans ce cœur ? Ayant trébuché contre des déceptions à chaque marche de la vie, Frasillo arrive misérable et abandonné au seuil de la maladie et de la mort. Le médecin du quartier n'a pas de temps de reste pour visiter ce pauvre hère. Le savetier, qui est le concierge de la maison, ne songe point à venir prendre de ses nouvelles. Deux clartés cependant filtrent encore dans la mansarde. De temps en temps Frasillo voit sa porte s'ouvrir devant un de ses élèves, un jeune musicien, Gianni Grillo, aussi pauvre que son

maître, mais plein de reconnaissance pour celui qui a fait de lui un virtuose. Le malade reçoit aussi la visite d'une jeune fille charmante, Mlle Charlotte. Le vieil homme adore cette enfant en secret ; elle n'a qu'à se montrer pour lui apporter du bonheur. Or la chance, qui a boudé Frasillo toute sa vie, se décide à lui sourire quand elle est parfaitement sûre qu'il est à l'agonie et qu'il ne se relèvera pas. En bon Napolitain, Frasillo a pris, pour trois francs, trois numéros à la loterie. Ces numéros sortent. Le clarinettiste gagne quinze mille francs. Du coup, la vieille concierge retrouve les jambes, qui lui manquaient depuis des mois, pour monter l'escalier et informer le vieillard de la bonne nouvelle : il suffit de payer quatre pour cent à la loterie afin d'entrer immédiatement en possession de l'or. La concierge connaît un usurier qui est prêt à faire l'avance. Toute cette comédie divertit le sage clarinettiste pour le moins autant que la nouvelle de son gain lui a été agréable.

« ... Puissance ténébreuse de l'or ! se dit-il à soi-même, comme cette vieille vole au bas de l'escalier malgré ses soixante ans ! Hier, elle descendait comme un sac d'ossements. Et qu'est-ce pourtant que quinze mille francs à côté des milliards d'un Morgan ? Quelle conscience de magistrat, quelle intégrité d'homme public, quelle pudeur de vierge résisteraient à cette puissance de l'or qui fait les maîtres de la vie ? Je veux m'amuser, moi ! Tout mon saoûl, avec ces quelques milliers de francs ! »

Il y a une scène, d'un comique vraiment violent, entre l'usurier et le moribond. Frasillo ne liarde pas. Il paiera cinq pour cent, il donnera à l'usurier vingt francs, par-

dessus le marché, mais à une condition; le marchand d'or versera le vil métal qu'il estime tant, où?... dans quel meuble? Argan et Molière l'ayant nommé, M. Palmarini n'a pas de raison d'être plus pudibond qu'eux.

« ... C'est un endroit comme un autre, dit le clarinettiste, et il y aura donc enfin un homme au monde qui « aura mis l'or à la place qu'il mérite ».

Là-dessus, Frasillo fait monter dans sa mansarde la danseuse à la mode; il lui donnera deux mille francs pour que, devant son lit d'agonisant, elle danse, lascive et nue; mais il veut que, de ses doigts blancs et parfumés, elle aille elle-même chercher l'or là où il l'a caché! Et quand, éblouie par cette richesse qui est là, prête à tout, pour gagner le plus possible, cette fille se penche vers le lit, s'efforce de tenter le vieux par son baiser, Frasillo la repousse avec violence, il la chasse. Moitié riant, moitié sanglotant, il cache dans l'oreiller son laid visage. Et tandis que la belle fille étonnée murmure :

« Je ne savais pas que j'avais affaire à un vieux fou...»

Frasillo gémit :

« Dieu! Dieu! Qu'est-ce donc que la vie? »

Le médecin de quartier a reniflé l'or lui aussi : il arrive, mais il n'est pas mieux traité que la danseuse. Cependant le romancier qui, au fond, adore son vieux musicien, n'a pas voulu le faire trépasser sans consolation. A la dernière minute, l'auteur ramène successivement au chevet du moribond les deux seuls êtres qui aient jamais témoigné à Frasillo des nuances d'affection. C'est d'abord l'élève Grillo qui arrive palpitant de joie, il a obtenu un prix au concours : sa femme, son petit

enfant sont tirés de misère. « Sois mon héritier ! » dit Frasillo. Et, dans une scène, qui est à la fois comique et émouvante, il donne la fin de son or à celui qui peut en faire de la vie

Voilà Frasillo débarrassé de cette fortune qui a failli lui faire voir le monde sous un jour encore plus laid que l'ancienne misère. Il ne pense plus à cette aventure de loterie. Il porte à ses lèvres sa vieille clarinette, et soutenu par ses oreillers, seul, il veut exécuter pour lui-même sa dernière composition musicale : *le Chant du cygne*. Dans sa pensée tendre cette pièce est dédiée à la bonne et belle Charlotte.

Mais la jeune femme a appris que Frasillo est plus mal. Elle ouvre la porte. La lumière, la grâce, le bonheur entrent avec elle. Le moribond veut lui faire entendre cette inspiration de la dernière heure dont elle a été l'objet. Mais, dès les premières notes les bras du pauvre clarinettiste retombent ; sa tête se renverse, sa joue flétrie se repose contre la joue en fleur. L'agonisant murmure :

Mourir ainsi !... Ah ! Dieu te bénisse !



Un autre humoriste de bonne race, Alberto Cantoni qui vient de mourir, a défini en termes excellents l'attitude de ceux qui, au moment même où ils raillent, prennent délicatement en pitié la créature humaine.

En effet, dans un livre nourri de pensée, qui fut une floraison très saine de sa studieuse maturité : *Humour classique, humour moderne*, Cantoni parle de : « ... l'art de faire sourire mélancoliquement les personnes intelli-

gentes ». Et il insinue que la pratique de la belle humeur malgré tout, contre tout, peut avoir une influence heureuse sur l'éducation de l'humanité, aussi bien que sur son orientation sociale.

Mais le roman qui devait fonder, après la mort de l'écrivain, sa renommée sur des bases solides, a pour titre *l'Illustrissime*. Cette fois encore, selon la formule que Goldoni aurait volontiers inscrite sur le rideau de son théâtre, Cantoni veut : « corriger les mœurs en riant ». Et lui, le bon fermier qui a mis son important domaine en si bel état de culture, il se fâche, comme d'une sottise, de la paresse dont paraissent glacés autour de lui les grands seigneurs lombards. Il enrage de voir que ces maîtres du sol ignorent tout de la terre elle-même, et des hommes qui vivent sur elle. Et comme il est trop sage pour s'imaginer qu'une prédication ferait passer dans l'âme de ces oisifs la passion que lui, Cantoni, porte à une campagne admirable, il use, dans l'*Illustrissime*, du stratagème de l'amour et des artifices d'une femme captivante, pour tenter de convertir ces dédaigneux.

Certes Cantoni a beaucoup de lecture, il a beaucoup de philosophie, aussi il se demande : « Que ferais-je, moi, le raisonneur, l'ironique, le bienveillant, si j'avais à diriger le monde ?... »

Et de cette méditation qui apparaît à Cantoni comme un bon moyen de contrôler l'exacte valeur de sa philosophie, est sorti un livre original : *Un Roi humoriste*.

A travers cette fiction, Cantoni s'est ici raillé lui-même. Il a finement analysé ces lenteurs critiques, cet esprit d'examen, cette passion pernicieuse pour la

liberté, qui sont au fond du rire et qui risqueraient de faire, d'un Souverain dont la philosophie serait très gaie — un Pasteur de peuple trop hésitant[1].



Ces préoccupations, décidément sociales et morales, qui se font jour à travers l'œuvre des humoristes italiens d'aujourd'hui, et qui donnent à leur tentative un caractère si original, ne percent pas moins manifestement sous des essais de roman symboliste, tels que ce *Château des Désirs*, de M. Benco, dont la critique italienne a eu raison de s'occuper. L'apologue qui sert de canevas au roman est clair.

Trois hommes — dans la pensée de M. Benco ils représentent les trois aspects de la nature humaine — voyagent de concert. Il ont entrepris l'ascension d'une montagne périlleuse au sommet de laquelle se dresse, sur fond de ciel, le *Château des désirs*. L'un d'eux, Bertrand le « Méchant » est une sorte de philosophe cynique, dominateur et vigoureux. Il a écrit un livre qui s'appelle : *la Morale de la mort*, cette morale se résume à peu près dans le célèbre *Gaudeamus igitur*...

Le second personnage du roman personnifie le « Bon » en face du « Méchant ». M. Benco a peint ce héros de son livre avec une affection particulière. Il en a fait un duc qui a l'esprit pur et la chair aisément attendrie, qui est plein d'illusions, de douceur, de pitié, qui

1. A citer encore parmi les humoristes italiens : MM. Villari, Vassallo et S. Darchini.

aime la vie, croit à l'au-delà, et assaisonne toutes ses idées traditionnelles d'un peu de névrose.

Le troisième voyageur est carrément neurasthénique. C'est le « Faible », celui qui ne sait que geindre et conter ses malheurs. Affaire au duc, de prêter l'oreille à ses jérémiades ! Bertrand, qui, de sa nature, est impitoyable, plante là le pleurnicheur et son complaisant ; il prend la route la plus rude ; il atteint le sommet avant les autres et il s'installe, comme chez lui, dans ce *Château des désirs*, qui appartient au duc.

La vie que mèneront, en commun, le Bon, le Méchant et le Faible, dans cette maison de nuages, offre à M. Benco une occasion, un peu trop voulue et par là fatigante, de développer l'allégorie philosophique de son livre. On imagine ce que peut être l'existence entre ces trois personnages encagés. La conclusion du roman ne laisse pas de doute sur les intentions de l'auteur. Il prend parti pour celui qui est bon, contre celui qui est méchant. Au chevet du duc mourant, il fait revenir une jeune femme, autrefois tendrement aimée, dont la disparition avait laissé de l'ombre derrière soi. Elle surgit avec la figure de l'Amour et de la Foi, pour chasser du *Château des désirs* le cynique auteur de la *Morale de la mort*, qui n'est pas moins cupide que pervers, et qui guettait la fin de l'homme bon, pour hériter de sa fortune[1].

1. Dans *Flamme froide*, M. Benco met en lumière, cette fois, la perversité féminine. Son héroïne est laide et pourtant séductrice par l'empire qu'elle sait prendre sur les bas penchants des hommes. La conclusion de *Flamme froide* est la même que celle du *Château des désirs*. « La méchante », qui rend les autres malheureux, ne peut, pas plus que « le méchant », atteindre au bonheur.



Ce n'est pas seulement la tendresse, c'est aussi la « foi » que l'héroïne du *Château des désirs* a rapportée au chevet de l'homme « bon ».

Cette « foi », que les héros d'annunziens ont piétinée avec une espèce de joie sauvage, qu'ils ont arrachée d'eux, comme une tare, qui leur est devenue étrangère, même au cœur de parodies mystiques — reparaît curieusement, et comme en réaction, dans les tendances scientifiques et symboliques du jeune docteur Pietro Giacosa.

Nous vivons dans un temps où, comme saint Thomas, l'homme refuse sa créance à tout ce qu'il ne peut toucher du doigt. M. Pietro Giacosa essaye de nous faire apercevoir dans une épreuve scientifique la lumière de l'Au-delà. Il met en scène un jeune savant, rêveur de laboratoire, que l'amour a torturé. Tourné qu'il est maintenant vers la mort, décidé au suicide, il voudrait que sa fin servît au moins à démontrer aux hommes incertains la réalité des phénomènes qui succèdent à l'arrêt de la vie. A cet effet, il a construit un appareil ingénieux : au moment même où la balle de revolver mettra fin à ses souffrances, ce mécanisme ouvrira son crâne, fonctionnera de façon à enregistrer les manifestations qui, à cette seconde, pourront se produire. Le Maître du désespéré — son collaborateur dans la recherche agoissante — a été averti de tout par une lettre d'adieu. Il arrive trop tard, pour

recueillir, dans des conditions scientifiques favorables, le ruban de celluloïd sur lequel, peut-être, des impressions se sont produites. Pourtant le révélateur fait apparaître :

« ... Une demi-clarté, puis une lumière vive comme celle que produit un rayon de soleil, ensuite du noir. Donc, au moment de la mort, une grande clarté a illuminé ce cerveau, une lumière nouvelle, autre, intense. D'où venait cette lumière nouvelle? Était-ce un dernier éclair où s'étaient réunies toutes les énergies de l'être? Un cri désespéré de cette jeunesse qui tombait dans le néant? Ou bien un rayon de la vie nouvelle, glissé à travers la porte qu'on lui ouvrait?

Évidemment le savant ne peut trancher le problème, il n'en sait pas plus, après l'expérience qu'avant, mais on a la sensation que ce que le docteur Giacosa n'atteint pas avec les méthodes scientifiques, existe tout de même pour sa sensibilité italienne, laquelle, pour vivre, a besoin d'espérance religieuse.

Que signifierait, sans cela, cette *Grotte lumineuse* qui est une autre nouvelle de ce livre de M. Giacosa? Quelques-unes des âmes qui viennent frapper à la « Grotte » franchissent la porte d'ombre et disparaissent de l'autre côté des choses. Mais divers fantômes heurtent en vain ce seuil, il leur faut rester dehors :

« Pourquoi ne pouvez-vous pas entrer? » demande l'écrivain à une de ces apparences mélancoliques.

Et le fantôme répond : « Parce que nous sommes « encore » des morts. »



Dans sa réaction très prononcée contre ce qui est négation de la vie psychique, un autre jeune écrivain symboliste, M. Corradini ne va pas, cependant, jusqu'à ce seuil de l'Église où Giacosa a reçu, — en un geste paternel, qui prend la forme d'une préface — la bénédiction de M. Fogazzaro. Ainsi que le remarque avec perspicacité M. Muret, Enrico Corradini a commencé d'écrire « au moment où le naturalisme touchait à son déclin », et cette circonstance a déterminé son esthétique : elle est une réaction contre le naturalisme. Dans les romans « véristes » l'être animal prédominait : l'être spirituel occupe, dans les romans de M. Corradini, le premier plan.

Le noble usage que M. Corradini a fait du symbolisme a inspiré, à un critique italien, des lignes qu'il faut citer, sur l'effort que des artistes respectueux d'eux-mêmes et de leur état, font, pour atteindre — à travers la banalité de ce qui est — l'essence même du sentiment et de la pensée :

« L'idée des choses, étant plus belle que les choses elles-mêmes, les symbolistes veulent, par un art raffiné, reconstruire le charme évanoui de l'idée en donnant une expression aux sensations accessoires que cette idée évoque par des associations inconscientes. Outre l'idée contenue dans une parole, ils poursuivent les sensations suscitées par le son de cette parole, le « symbole » qui peut se rapporter à elle, et les liens cachés qui peuvent vibrer en nous en entendant prononcer cette parole. Cet art tend à satisfaire un désir indéfini, au delà des sensations définies. Le symbolisme ne s'inquiète point autant, de

reconstruire un aspect de la beauté, une noble émotion, que d'exciter ce désir inexprimable, latent dans chaque cœur, dans chaque imagination pour « l'inéprouvé », pour ce qui n'a point de forme tangible. »

Ce n'est point ici le lieu de se demander si ce « symbolisme » moderne est, en effet, l'aube d'une esthétique très raffinée, ou bien le crépuscule d'un effort d'art déjà décadent. Il n'est pas plus opportun, mesurant l'effet à la théorie, d'examiner si M. Corradini a réalisé, dans son œuvre, les promesses merveilleuses d'une telle formule.

Le véritable intérêt des romans de M. Corradini, c'est l'analyse ressuscitée du « conflit moral » dans l'âme de ses héros. S'il trouve, sur son chemin, une de ces créatures humaines en qui n'apparaît que le côté bestial des penchants, l'animalité de l'instinct, il a une façon flagellante de la décrire du dehors, avec une visible colère, qui est un renseignement précieux sur l'orientation de son esprit. C'est le cas pour sa Massima, l'héroïne qui traverse son roman : *Sainte Maura* avec des mouvements un peu exagérés de passions.

D'autre part, si le titre du roman *la Joie* rappelle celui du *Plaisir*, rien n'est, quand on y regarde de près, plus différent de l'André Sperelli de M. d'Annunzio que le Victor Rodia de M. Corradini. Il ne s'agit pas de savoir si, l'un comme l'autre, ces protagonistes se sentent incapables d'aimer. La grande affaire est de penser comment se manifeste, dans leur pensée, dans leurs actes, cette impuissance sentimentale.

Or, Victor Rodia est aussi tourmenté par sa « conscience morale » que Sperelli est vigoureusement poussé

en avant par la tempête irrésistible de ses « instincts ». Ces deux hommes, partis de deux points de l'horizon différents, n'ont ni les mêmes bagages, ni le même itinéraire, ni le même but final : ils ne se rencontreront jamais.

Le héros de *Virginité* — un autre beau roman de M. Corradini — le jeune Attilio, ne semble même pas avoir lu les livres du célèbre auteur du *Feu*. Autrement il ne serait pas si pur de corps et d'âme, si ouvert aux remords qui peuvent suivre une trahison sentimentale. Et ce mot de trahison n'est-il pas trop fort pour caractériser la faute que l'adolescent Attilio a commise contre son cousin, un homme mûr celui-là, le comte Grabbi ? Il semble que le mot de « surprise » suffirait.

Grabbi a eu l'imprudence de donner l'hospitalité à son jeune cousin dans la garçonnière où lui, Grabbi, quinquagénaire encore amoureux, reçoit une femme adorée, la tragédienne Saveria.

Dans cette atmosphère d'amour, le jeune Attilio sent ses désirs s'éveiller. Il aime sans la connaître celle dont on lui parle, qui vient là, et dont le parfum persiste. Un matin, au réveil, il aperçoit au pied de son lit la belle Saveria. Elle ne sait point qu'Attilio était l'hôte du logis d'amour. Elle revient chercher un objet oublié là. La scène où le jeune homme innocent et la tentatrice experte se rencontrent, cèdent à l'attrait qui les penche l'un vers l'autre, emprunte toutes ses qualités aux délicatesses de conscience de M. Corradini, qui, après le vertige, saura ramener la réflexion dans la tête et dans le cœur des amants coupables et, après la volupté, le remords.

Ils sentent que l'égoïsme de leur jeunesse a été trop cruel envers la maturité déclinante de Grabbi. Ils essaient de réparer, dans la mesure où de tels déchirements se guérissent, ils se séparent l'un de l'autre. La tragédienne retourne à son art, Attilio se consacre à son cousin. Il assiste jusqu'à la fin celui que, presque sans le vouloir, il a blessé à mort. Il se fait son garde-malade, fidèle et plein de compassion. Sur le désir du malheureux qui se meurt, Attilio le conduit au spectacle, afin qu'une dernière fois l'amant désabusé puisse entendre la voix de Saveria. Il recueille le dernier souffle de Grabbi. Mais il n'estime pas que cette mort lui rende la liberté de retourner jamais à ses amours.

Si l'on songe aux périls que M. Corradini côtoyait ici sur son chemin dans l'analyse de sentiments, si délicats, qu'ils frisent à chaque instant l'odieux ou le ridicule, et si l'on constate que le romancier sort, victorieux et émouvant, de cette épreuve difficile : il faut admettre que, aux confins du splendide égoïsme d'un d'Annunzio, il reste aux psychologues un merveilleux champ de délicatesses à rajeunir et de scrupules à exploiter.



De pareilles préoccupations morales, qui pour les lettrés d'aujourd'hui sont quelque chose comme le timbre par où l'on indique « l'heure de la levée », circulent, de façon inattendue et neuve, dans des romans comme la *Horde d'or* de M. Diego Angeli,

et les *Nouvelles* de M. Giannino Antona Traversi. Le premier s'est surtout fait connaître comme un poète doué[1] et comme un critique d'art qui a du goût et de l'information.

Le genre de vie artistique et mondaine que mène M. Diego Angeli, sa mentalité de fils de vieille race le prédisposent naturellement à observer avec acuité ces grandes dames, ces artistes, ces dégénérés, ces aventuriers, ces étrangers, ces étrangères que la « saison » romaine assemble, pour un temps, et qui promènent les folies, les langueurs, les fantaisies, les ennuis, de leurs passions, sauvages ou médiocres, dans l'impassible décor de la Rome éternelle.

« Que laissent-ils derrière eux ? se demande le romancier de *La Horde d'or*... Un peu plus de boue par la ville, un peu plus d'or aussi. »

Et cette note de mélancolie, de soumission à la « loi de l'or » qui gouverne le monde moderne, donne son prix à l'œuvre, marque la date de ce roman du critique d'art distingué du fin poète qu'est M. Angeli[2].

C'est comme auteur dramatique que M. Giannino Antona Traversi s'est tout d'abord révélé[3]. Évidemment il a lu les contes dialogués que les Lavedan, les Gyp, les Donnay, les Marni, les Michel Provins ont mis, chez nous, à la mode. Il s'est dit que ce genre littéraire, manié par un homme de théâtre, devait avoir autant de succès en Italie qu'en France. Et l'événement lui a donné raison. Le recueil de nouvelles qu'il a

1. Voir notre *Poésie italienne contemporaine*, chap. xi, p. 231.
2. L'*Inarrivable* est un autre roman de M. Angeli qui a plu.
3. Voir notre *Théâtre italien contemporain*, chap. xii, p. 282.

publié en 1906 avec ce titre : *Oh! les dames et les gentilshommes!* a déridé l'Italie entière. On a souri à cette duchesse de Santelmo qui s'efforce de faire comprendre à son confesseur qu'une dame, vraiment amoureuse, ne peut refuser à un jeune gentilhomme « de conjuguer avec lui les verbes irréguliers ».

On a ri de bon cœur aux fantaisies de la passion italienne quand on a vu que la marquise Anna annonce télégraphiquement à son mari le faux incendie de leur villa, pour se donner le plaisir de passer en paix avec un amant quelques heures nocturnes.

Le Traversi des *Contes* est, comme le Traversi du *Théâtre*, un moraliste quelque peu anarchiste : il enregistre avec un plaisir d'amateur les petites tares de vanité, les transactions morales de la société élégante et mondaine qui lui sert de modèle.

Ceci cependant est neuf, et indique bien qu'un mouvement, nettement en réaction contre les excès de l'individualisme d'annunzien, se dessine en Italie[1] : M. Traversi a cru qu'il était utile de se poser en « moraliste », au moins dans la préface de *Oh! les dames et les gentilshommes*. Il y affirme qu'il se montrera dans ces nouvelles « ... plus sévère que dans ses pièces de théâtre pour les légèretés des dames, et les petites lâchetés de leurs amants ».

1. Pareille observation à propos de la *Gaie Vérité* de M. Guilio de Frenzi. Sous l'ironie superficielle et fine que l'auteur porte comme un habit de convention, l'auteur de *Gaie Vérité* laisse percer la délicatesse de son cœur, son penchant au sentiment, son intime mélancolie ; les contrastes sont encore soulignés par cette épigraphe de Musset que M. de Frenzi a écrite sur la couverture de son livre : « J'aurais pleuré avec la première fille que j'ai rencontrée, si elle ne s'était pas mise à rire. »



La pitié pour la créature humaine se précise davantage,. dépouillée cette fois des gazes de l'ironie dont l'habillaient encore, on ne sait par quelle crainte de ridicule, les Traversi et les Frenzi dans le livre de M. A. Oriani : *l'Or, l'Encens, la Myrrhe.* On se demande, en effet, lequel est le plus à plaindre en réalité de l'homme de lettres infortuné, du pauvre séminariste, ou de la misérable fille perdue que M. Oriani met en scène ? [1]

C'est parce qu'il est pauvre que Lelio Fornari, le héros de *l'Or,* sera obligé de quitter cette princesse Monsalto dont les fantaisies les plus modestes dépassent les ressources de Lelio et qui n'a pour lui qu'un caprice, tandis que lui, il l'aime jusqu'à la mort.

C'est parce qu'une belle et douce jeune fille a regardé avec pitié sa misère de séminariste paysan, que le héros de *l'Encens* devient amoureux d'elle. L'unique joie de cette tendresse, de tous inconnue, sera, pour le pauvre ensoutané, la mélancolique faveur de veiller toute une nuit, dans l'église, le corps de la chère enfant que la phtisie a brisée. Et certes, M. Oriani est aussi ému que son lecteur quand, au matin de cette veillée funèbre, la « sainte Vierge » descend de l'autel pour

1. Les premiers livres du romancier révolutionnaire et impétueux qu'est M. Oriani (né en 1852) sont débordants de romantisme naturaliste : *Au-delà* (1877), *Non!, Sur le rocher.* Ses derniers volumes : *Jalousie, l'Ennemi, la Défaite,* enfin *l'Holocauste* (1899) et *l'Or, l'Encens,* etc. (1902), tendent à la psychologie, aux présomptions sociales. M. Oriani est un critique distingué.

dire au jeune prêtre éperdu : « Va en paix, tout dorénavant sera changé pour toi. »

Ce changement, c'est la folie dans laquelle le séminariste oubliera sa douleur et ses vœux.

L'état d'âme si particulier de M. Oriani modifie tous les sujets qu'il touche. Lorsque, dans *la Myrrhe*, il peint une fille perdue qui devient la maîtresse de hasard de son propre père, un charretier qui, lui, ignore le lien de sang devant lequel aurait dû s'arrêter son grossier désir — il ne cède pas, simplement comme l'eût fait M. Brunati, au goût de scandaliser, en racontant une histoire incestueuse : ce que cherche Oriani, c'est de faire toucher du doigt quelles « misères » peut faire engendrer « la misère », chez ces gens du peuple qui vivent dans une ignorance morale, une obscurité intellectuelle et sentimentale, où ils se débattent comme à tâtons.



Ces élans altruistes, prennent encore plus de relief dans les *Minauderies humaines* que M. Roberto Bracco[1] vient de publier avec un vif succès. Lui-même dit de ces récits : « ... ils contiennent les manifestations de toutes mes tendances ». Ces tendances ne sont point les aveuglements d'un idéaliste de parti pris, d'un Manzonien, qui, à la nature telle qu'elle est, veut substituer

1. M. Bracco a donné à la scène des pièces à thèses sociales très personnelles et intéressantes. Voir notre *Théâtre italien contempo rain*, chap. x, p. 255.

son rêve[1]. On s'en convaincrait suffisamment en lisant par exemple, dans le recueil de *Minauderies*, une nouvelle qui s'appelle : *La Lutte*, dans laquelle le nouvelliste décrit les horreurs du tremblement de terre qui vient troubler la douce quiétude d'une petite ville italienne. Sous les mêmes ruines sont enterrés vivants une femme de vingt ans et un vieillard de quatre-vingt-dix. Au moment où le bouleversement souterrain a surpris ces deux êtres, le vieillard, chargé d'infirmités, invoquait la mort libératrice. Mais, à cette heure, il veut profiter, aux dépens de sa compagne, de la chance unique de salut qui est ouverte par les sauveteurs : il s'accroche désespérément à l'échelle qu'on vient de descendre, il se sert de son poids pour écarter la frêle jeune femme, et s'évade de la mort, où elle reste ensevelie avec ces mots cruels : « Je veux vivre moi, comme toi tu veux vivre. »

Mais, si M. Bracco connaît ces vilenies humaines, il n'en triomphe pas. Il ne les approuve point ; il les rappelle seulement comme un postulat, comme une vérité que l'on ne peut ni ignorer, ni oublier, quand on parle de l'homme. Ses tendresses avérées vont vers ce qui émeut. Ainsi il aime ce voleur napolitain qui, après avoir heureusement accompli son larcin, empêche pitoyablement une malheureuse jeune femme d'enterrer vivant le petit enfant que, secrètement, elle a mis au monde :

1. Il faut citer ici deux jeunes « Nouvellistes » de talent : M. *Guiseppe Conti*, dont le livre *Parmi les gens* (1907) est un charmant, vivant et spirituel recueil de nouvelles ; et M. *Thomas Claps*, qui a publié des récits dont l'originalité est qu'ils ont, pour cadre, la vallée sauvage, pittoresque et paludéenne de Vitalba en Toscane.

« Moi, s'écrie tout d'abord le voleur, moi pauvre homme qui risque ma peau pour faire vivre ma femme qui est honnête, et toi dévergondée qui veux ensevelir vivant l'enfant de tes entrailles, sommes-nous donc pareils? »

La jeune femme le regarde, elle dit :

« Je n'ai personne pour s'occuper de moi... ni père, ni mari, ni frère, ni amoureux. Celui qui m'a prise de force est mort. Je crève de fatigue en peinant pour ma mère. Si on sait qu'un fils m'est né, on me crachera au visage, je ne trouverai plus de travail... »

Elle déroule, en gémissant, sa déchirante histoire. Soudain, le voleur lui dit :

« Ecoute, ma femme meurt du désir d'avoir un enfant... Elle ne peut pas en avoir... Je vais lui apporter celui-ci. Je lui ferai ce cadeau. Quand elle s'entendra appeler maman, elle sera heureuse.....

La jeune femme tend son petit, elle part sans retourner la tête, le voleur baise l'enfant au front.



Un des plus grands mérites des œuvres de Roberto Bracco est que la thèse — quand thèse il y a, — n'est jamais traduite qu'en pittoresque et en action. Elle apparaît, au contraire, juxtaposée à l'œuvre dans une série de romans qu'un autre jeune écrivain M. Guillaume Anastasi, vient de donner sous les titres de : *la Défaite*, *la Toge*, *l'Inévitable*, et *le Salut*. M. Anastasi est doué pour le style, il est capable de concision,

il a de l'élégance, de l'acuité dans l'analyse du sentiment, de la finesse, de la vie. Il plairait bien davantage encore s'il ne trébuchait pas dans les thèses que ses romans recouvrent, comme des branchages dissimulant une chausse-trappe. Qu'importe en effet que dans *la Défaite* le mari se tue comme conséquence de son positivisme, quand il s'est aperçu que sa jeune femme qu'il adore — rebutée par une froideur apparente, dont lui-même il souffre, — s'est jetée dans les bras d'un homme plus séduisant? La philosophie, positive ou non, n'a rien à voir ici. Dans le généreux sacrifice de soi que fait ce mari, pour laisser la place au bonheur de celle qu'il aime, la douleur et l'amour suffisent à expliquer son suicide héroïque et altruiste.

Ce qui est intéressant dans l'œuvre de M. Anastasi, c'est cet « altruisme » qu'il exalte en contradiction de l'égoïsme d'Annunzien, c'est aussi la part qu'il prend visiblement dans les souffrances de tous les personnages qu'il peint.

Il paraît agoniser vraiment avec le malheureux comte Fossalta, le héros de *la Toge*, dont le nom honorable et la bonne foi sont éclaboussés par le désastre financier d'une société qui, elle, s'est enrichie pendant que Fossalta se discréditait sans le savoir et se ruinait sans le mériter.

De même encore, M. Anastasi se sent-il le frère de ce médecin ballotté entre le Maître, qui s'efforce de dominer philosophiquement son esprit, et la maîtresse, qui ne vise qu'à régner sur son cœur. Au pied du choix, cet hésitant sacrifie la femme douloureuse, qui meurt de l'abandon, à sa religion humanitaire. Ce dénouement, est sans doute conforme à la logique posi-

tive de M. Anastasi qui n'a pas déclaré que son héros avait tort de se décider en faveur d'une idée. Mais comme on sent qu'après le départ de l'infidèle amant, le romancier est prêt à ouvrir des bras consolateurs à l'innocente victime! En véritable Italien qu'il est, M. Anastasi ne se résigne pas facilement à faire triompher « l'idée » toute sèche, aux dépens du « sentiment. »



Dans cette orientation des lettrés italiens vers l'organisation d'une société qui donnerait plus de satisfaction aux exigences de la pensée moderne, le beau et âpre roman de M. Ugo Ojetti : *le Vieux*, marque une étape et une date.

Ce livre n'est que la chronique des derniers mois de la vie d'un vieil homme de soixante-cinq ans : Zeno. Il vient de perdre sa femme. A ce propos, il a eu la vision de la mort prochaine. Il en a été halluciné. Il hait ceux qui, jeunes et sains, échappent à une telle préoccupation. Son fils est du nombre de ces êtres : il « verra les jours futurs ».

Il faut se souvenir que M. Ugo Ojetti a beaucoup battu le monde, il a visité notamment la République Américaine des Etats-Unis. Là, il a touché du doigt les prodiges que la jeunesse sans traditions, réalise chaque jour, et qu'elle n'hésite pas à baptiser du nom de « progrès ». Rentré en Italie, M. Ojetti a éprouvé une espèce de sentiment d'indignation à voir son pays presque tout entier gouverné par des vieillards :

« Le gouvernement des vieillards, écrit-il dans son livre, est la ruine d'une nation. Les vieux élaborent des lois et une morale uniquement destinée à avilir la jeunesse. Nos écoles constituent un acte de trahison de la vieillesse à l'égard de la jeunesse, elle ne vise qu'à rabaisser l'esprit audacieux des jeunes gens au niveau de leurs maîtres débilités par le poids des années. »

Dans son roman *le Vieux*, M. Ojetti ne construit pas le palais de ses rêves; mais il déblaie le terrain pour cette catégorie d'écrivains qu'on pourrait appeler les « romanciers sociaux », et qui, en réaction ouverte contre l'individualisme d'annunzien, créent une école au seuil de laquelle, à défaut d'Amour chrétien pour le prochain, on fera profession de Foi scientifique, de passion pour la Justice et pour l'Égalité sociale.

CHAPITRE XIII

TENDANCES FÉMINISTES

En tout temps, en toute contrée du monde, la femme a pris, à l'évolution des mœurs, une part considérable. Si l'on veut donc contrôler les chances que peuvent avoir les idées nouvelles de s'acclimater en Italie, il n'est guère de meilleur moyen que d'étudier cette évolution dans l'âme même et dans le cerveau des « intellectuelles » de ce pays. On pourra découvrir ainsi quelles empreintes ces nouveautés ont marquées sur les esprits et sur les cœurs de ces lettrées qui, au-delà des Alpes, prennent la plume, précisément dans la volonté de noter leurs sentiments, leurs aspirations, leurs revendications, et de rédiger le cahier des charges de leur sexe[1].

On s'aperçoit tout d'abord, en analysant les œuvres

1. Parmi les romancières « d'avant-garde », il fait cite Mme Bruno Sperani : depuis presque trente ans, ce vaillant écrivain a apporté, dans le roman italien, des tendances féministes et philosophiques. Ses livres : *la Fabrique, le Mari, les Demoiselles pauvres*, etc., sont débordants des préoccupations de l'injustice dont souffrent les femmes en Italie.

de ces romancières d'avant-garde, qu'elles tournent les yeux vers un idéal quelque peu différent de celui qui avait suffi à leurs aïeules. Mais ceci est digne de remarque : elles ne songent point à importer ce qu'il y a de plus âpre et de plus exclusif dans le féminisme du Nord : il n'y aura pas de lutte de sexe en Italie.

En effet, ces méridionnales sentent qu'elles sont avant tout, ainsi que leurs mères, d'incomparables amantes; elles sont traitées comme telles par leur compagnon masculin dans le mariage et en dehors du mariage ; cela suffit pour qu'elles n'aspirent pas à se faire, sur le terrain économique, une vie d'isolement d'où l'homme serait exclu. Ce que souhaitent ces féministes italiennes, c'est de devenir, plus qu'elles ne l'ont été dans le passé, ce que la femme française est par excellence : la « compagne » de l'homme[1]. Elles aspirent à monter de la passion à l'amour. Dans leur sentiment et dans le vertige qu'elles inspirent, elles veulent faire, au profit de l'intellectualité, une place moins exclusive à ce que Schopenhauer a nommé « l'attrait sauvage ».

Une prétention si modérée ne peut éveiller que des sympathies. C'est l'étape d'une évolution qui avance sans secousse et qui a, aux yeux du sociologue, ce mérite essentiel : l'homme italien profitera encore plus que la femme italienne du progrès que réclame sa compagne.

1. L'Italie compte certes, parmi ses « féministes », des *suffragettes* aussi affolées que leurs sœurs septentrionales, de conquérir tous les « droits de l'homme. » Mais elles ne se recrutent guère parmi les « romancières » : elles sont des « congressistes » qui font des réunions, des conférences, parfois du journalisme.



Ce goût de continuer à plaire demeure si vivant dans le féminisme italien qu'une romancière, décidément insurgée contre la passion, et qui veut la châtier sous prétexte qu'elle a sa source unique « dans le goût de beauté », prend soin d'avertir le lecteur avec une fière franchise, derrière laquelle on entend peut-être un sanglot, que, petite fille, elle griffonnait sur le mur de sa chambre ces vers significatifs : « J'ai neuf ans, ma mère me gronde, Je suis laide. »

Si l'on rapproche cet aveu de Mme Neera du poème que Sully-Prudhomme a écrit dans ses *Solitudes* sous ce titre : *la Laide*, on s'explique ce qu'il y a d'exceptionnel dans la rancune qu'une « intellectuelle » italienne peut éprouver contre la forme d'amour que lui offre son pays, quand elle découvre que, par l'excès du désir de l'homme et de la complaisance de la femme, cet amour entre dans les âmes principalement par la vue et au contact de la beauté plastique.

« Les convictions de Mme Neera », a écrit un de ses biographes, M. Ivan Stranik, « sont inébranlables : elles font partie d'elle ». C'est dire qu'elles sont la floraison d'un cas particulier. Cette disposition d'esprit, personnelle de Mme Neera, l'a portée à se replier en soi-même, à considérer toutes les femmes dans le miroir qu'elle est, et, flattée de cette vision morale, à préférer, en dernier ressort, à l'humanité masculine, l'humanité féminine « plus intéressante que l'homme ».

« La femme », dit Mme Neera, est pour les analystes et les sentimentaux le sujet de prédilection, la fontaine inépuisable de sympathie et d'art. Les frères de Goncourt ont écrit sept romans qui ont pour titre un nom de femme, sept romans qui ont pour pivot la femme et qui pénètrent dans les méandres de toutes les sensations féminines..... »

Les tendances féministes dont Mme Neera voudrait se défendre se précisent pourtant par la partie émue, bien un peu partiale, qui éclate, dans presque tous ses livres pour la femme « victime des désirs ou des dédains de l'homme ». Et cela est le cas pour des romans comme *l'Amulette, l'Adieu, le Châtiment, la Lutte pour une Idée, Thérèse*...

L'Adieu dédié « aux femmes honnêtes » est vibrant de mépris pour celles qui se laissent tenter par l'insistance d'un amant et qui succombent.

D'autre part, Mme Neera n'ignore point quelles douleurs sont au fond de cette résistance à la passion qu'elle sacre, pour sa femme idéale, la vertu à peu près unique : elle a su se faire le peintre émouvant des souffrances de la vieille fille[1], qui, à trente ans, après avoir connu toutes les angoisses de ce qui n'aboutit point, fait un mariage indigne d'elle.

La romancière analyse aussi, de façon remarquable, les sentiments de la fillette, qui, privée de l'homme qu'elle aurait désiré épouser, voit sa vie s'étioler, sa jeunesse fuir, ses sœurs se marier, et qui reste seule, aigrie, en proie à des manies, à des crises si nerveuses

1. Voir *le Châtiment*.

qu'elle est lamentablement émue au frôlement d'un médecin qui la soigne [1].

Le féminisme de Mme Neera [2] ne va pas jusqu'à pousser cette femme, si merveilleusement femme qu'est l'Italienne, à se révolter contre l'homme, si imparfait qu'il soit, ni à le dédaigner. Aussi bien est-il digne de remarque que Mme Neera ne conseille point à la femme italienne de chercher à faire sa vie en dehors du foyer. Elle apparaît dans son œuvre noblement et latinement persuadée que l'union tous les jours plus étroite d'un homme et d'une femme peut seule réaliser sur la terre la chance humaine de bonheur :

« Les femmes, dit-elle, n'aspirent pas naturellement à la robe d'avocat, ni à la chaire du professeur, ni à la lancette du chirurgien. Seules, celles qui se sont arraché de la poitrine leur cœur d'amantes ou de mères souhaitent cette activité : mais celles-là, je les plains, et certainement je ne les envie pas [3]. »

*
* *

Mme Neera est insurgée contre l'exclusive estime de la

1. Voir *Thérèse.*

2. Mme Neera vient de condenser son féminisme — pour lui complaire, disons son « antiféminisme » — en un volume : *les Idées d'une femme.* Elle y exprime des « sentiments » plutôt que des « idées ». Ses sympathies vont vers les esprits élevés, vers les âmes nobles, cultivées, « aristocratiques » ; ses antipathies sont pour la « démocratie », pour les revendications sociales. L'esprit de nivellement qui se développe et envahit la société moderne désole Mme Neera.

3. Le dernier roman de Mme Neera : *Crevalcore* (1907), ne vise qu'à émouvoir et à intéresser; il est romanesque sans thèse aucune.

beauté : Mme Rosselli l'est contre l'importance excessive que l'homme attache à la « virginité physique » de la femme. On aperçoit le lien secret qui unit ces deux révoltées : c'est, sur un autre terrain, la guerre déclarée par la femme à « l'attrait sauvage » : elle est exaspérée de voir que l'homme donne tant d'importance au corps et si peu d'attention à l'âme. C'est le sujet hardi, hardiment traité, de l'œuvre de Mme Rosselli : *Ame*.

Ce fut un concours dramatique national (1898) qui mit en lumière le drame de Mme Rosselli. Comme elle a écrit des contes et des romans avant et après avoir tenté cette épreuve, et comme sa pièce vaut surtout par l'audace de la thèse féministe, on ne sera pas surpris d'en[1] trouver ici l'analyse. Il est intéressant en effet de constater que l'héroïne de l'*Ame* de Mme Rosselli n'est pas une Italienne, mais une Américaine qui, avec ostentation, mène la vie d'artiste dans le cadre d'un atelier élégant.

Bien entendu, cette étrangère rompt en visière à tous les mensonges conventionnels « à tous les préjugés sociaux ». Elle est particulièrement ironique pour les pudeurs de ces gens du vieux monde qui cachent aux petites pensionnaires « les phénomènes de la vie sexuelle ». Cette jeune libertaire est persuadée que de tels procédés développent la sournoiserie, provoquent la curiosité perverse, créent « des cocottes de l'âme » qui n'apporteront au rendez-vous du mariage qu'une virginité physique.

La Fontaine a écrit une fable plaisante sur un renard

1. Entre autres : *Félicité perdue* (1901) et *les Gens* (1903).

qui, ayant laissé sa queue dans un piège, invite ceux de sa race à se dépouiller volontairement d'un ornement si superflu. Il semble bien qu'il y ait quelque peu de cette psychologie au fond des paradoxes de l'héroïne de Mme Rosselli. On apprend en effet que cette indépendante a été, dans son adolescence, victime d'un brutal qui l'a rencontrée seule dans la campagne. La pauvre enfant fait cette confidence, avec sécurité, au jeune homme qui la courtise et qu'elle aime. Elle lui conte comment, après l'effroi que lui a causé une affreuse violence, elle s'est réconfortée et refait une espérance :

« Pourquoi m'humilier, me disais-je ? ne reste-t-il pas ne moi une chose que nul ne saurait me dérober si je ne veux pas la donner ? Ne me reste-t-il pas une âme toute à moi, une virginité sacrée sur laquelle je dois veiller ? L'homme qui la possédera sera le premier, et le seul, à écrire dans ce sanctuaire son nom adoré. »

Par malheur, l'homme à qui cette « virginité morale » est offerte est un fiancé italien. Il a l'habitude atavique de placer, au-dessus de tous les raisonnements poétiques, le goût de la réalité. Il s'éloigne. Conformément aux usages de son pays, il va épouser une petite pensionnaire, à qui l'on n'a officiellement rien appris « des phénomènes de la vie sexuelle ».

Comme Mme Rosselli veut que tant d'incompréhension de la femme moderne soit châtiée ainsi qu'elle le mérite, la petite oie blanche se trouve être un jeune monstre de perversité. Elle se charge d'apprendre à son nigaud de mari, presque dès le lendemain du mariage, que ceux qui ne sont pas trompés avant la lettre, le sont après.

Au moment où l'on se dispose à critiquer cette thèse

et à peser les arguments de Mme Rosselli avec le sérieux que comporte une matière si grave, on s'aperçoit que la romancière n'est pas, après tout, si féministe qu'elle le donne à supposer tout d'abord, et qu'il suffit de la pousser un peu pour voir qu'en matière d'amour — voire de jalousie physique — elle épouse une bonne partie de ce que son Américaine de *l'Ame* appellerait « les préjugés de l'homme ». Elle a, en effet, écrit un second ouvrage qui a été placé par la critique italienne au-dessus du premier et qui a pour titre : *l'Illusion.* Il pose une fois de plus le problème du « pardon ». Mme Rosselli se demande s'il est compatible avec « la dignité de l'homme et la sainteté du mariage » ?

Au début de *l'Illusion,* on s'aperçoit que toutes les sympathies de l'auteur vont à l'épouse coupable, on pense que Mme Rosselli va se montrer aussi partiale pour les femmes qui se donnent en dehors du mariage que pour les jeunes filles victimes des brutalités. On est donc étonné de voir que, après avoir poussé le mari de la femme adultère à un bon mouvement et essayé de faire vivre les deux époux raccommodés, entre la pitié du mari et le repentir de la femme, Mme Rosselli admet à la fin que, tout de même, l'homme ne peut pas « pardonner » ; elle sépare violemment ces deux êtres devenus étrangers l'un à l'autre.

*
* *

Le seul point qui soit acquis pour Mme Rosselli comme pour Mme Neera, comme pour l'aimable écrivain

qu'est Mme Yolanda, c'est que la passion — telle qu'elle a été historiquement pratiquée par la femme italienne depuis tant de siècles, entre les indulgences, que la politique d'une part, le confessionnal de l'autre avaient pour ses faiblesses — est un danger grave sur le trajet de l'évolution féminine.

Mais il y a un abîme dans le choix des moyens par lesquels chacune de ces femmes écrivains s'efforce d'émouvoir la clientèle pour laquelle elles écrivent.

La pureté d'expression et de conception, dont Mme Yolanda s'est fait une loi, la classe plutôt parmi les « Éducatrices » que parmi les libres artistes. Et en effet, c'est surtout aux jeunes filles qu'elle a dédié des livres comme : *Après le rêve, l'Abat-jour rose, Les trois Marie....*

Un de ses romans : *les Inoubliables*, atteint pourtant des hauteurs de poésie qui le font sortir de tout ce qui est convenu. Bien entendu, c'est toujours la thèse féministe qui cherche à faire échapper la femme — on est tenté de dire non pas aux mains, mais aux griffes de l'homme. Au moins Mme Yolanda n'espère-t-elle pas et ne désire-t-elle point provoquer de la haine, du mépris, entre les deux moitiés de l'humanité. Elle s'adresse, au contraire, à cet espoir d'être aimée, « toujours par le même élu », qui est au fond de l'âme des vraies jeunes filles.

Elle apprend à ses lectrices qu'il n'y a qu'un moyen d'atteindre à ce sommet, de devenir pour l'homme une « inoubliable », c'est de ne point se donner et de demeurer éternellement pour lui un désir dans le rêve. Ces « inoubliables » resteront belles, voilées de

poésie, parce qu'elles auront refusé de descendre du nuage, parce qu'aucune des impuretés de la terre ne les aura atteintes. Et la romancière réunit, un jour d'été à Venise, ces prêtresses d'Idéal, qui jamais n'appartiendront à qui les désire. Ces femmes de songe vivent dans la Ville du Songe. On dirait — avec moins de fermeté dans le dessin — ces figures symboliques qu'un Puvis de Chavannes aimait à peindre dans ses fresques ; elles circulent ici dans le décor nacré des lagunes.

Il a fallu toute la pureté d'âme de Mme Yolanda et son ignorance certaine de la vie, pour oser de telles peintures, pour écrire un tel livre sans lui chercher d'autre dénouement que l'imprécision et la poésie. La fin la plus divine d'un rêve comme celui-là ne serait-elle pas, dans la vie réelle, analogue à l'aventure d'une de ces jeunes filles que Mme Yolanda a peintes dans son livre : *Les trois Marie*? Il s'agit dans cette nouvelle d'une jeune patricienne qui, après avoir aimé dans le secret de son cœur pur un mauvais sujet indigne d'elle, va s'enfermer dans un couvent.

Ainsi, le féminisme « catholique » de Mme Yolanda est propre à faire sourire les théoriciens de l'Idée, il réveille dans les mémoires ce souvenir : au XVIIe siècle un Père Jésuite conseillait d'envoyer au couvent toutes les jeunes filles de bonne maison qui n'avaient point trouvé de mari : « parce que, disait-il, c'est un grand scandale de voir traîner dans la société des femmes qui ne sont pas mariées ».



Il est certain que la doctrine catholique est là der-

rière, toujours prête à lutter, en Italie, contre l'acclimatation du féminisme américain ou européen. Cependant quelques romancières, élevées dans une ambiance de pensée plus libre, ont essayé avec insistance et succès à greffer, dans les lettres italiennes, la bouture exotique.

Mme Dora Melegari l'auteur du *Sommeil des âmes*, de *Faiseurs de peines faiseurs de joie*, de la *Petite Mademoiselle Christine*, etc., apparaît au premier rang parmi ces victorieuses. Ses livres réclament la liberté d'âme pour les femmes, le développement de leur intelligence et de leur conscience. Fille de l'illustre diplomate italien et d'une mère française, c'est en français, que cette Italienne écrit de préférence.



Mme Cordelia, dont le pseudonyme masque la compagne du plus grand éditeur de l'Italie, a écrit entre autres romans un livre : *Chaîne*, qui est un plaidoyer actif et éloquent en faveur du divorce. Mme Treves (Cordelia) a donné encore à la littérature de son pays des volumes charmants comme son recueil de nouvelles : *Vers le mystère*, où chaque récit met en lumière une des découvertes scientifiques qui font la gloire de notre siècle. La romancière se lance vers l'avenir avec une intuition presque prophétique : le mélange de vérité et de fantaisie qui soutient ce livre lui donne de l'intérêt et de l'originalité.



Deux romancières apparaissent encore, comme des

astres de première grandeur, dans la pléiade des « féministes » et des « éducatrices » : Mmes Paola et Gina Lombroso, filles de l'illustre criminaliste-physiologiste Cesare Lombroso. L'une comme l'autre, ces deux femmes philosophes ont poussé loin leurs études scientifiques.

Mme Paola Lombroso-Carrara apparaît, aux Italiennes d'aujourd'hui désireuses de se faire, en tout, les compagnes de l'homme, comme le type d'un idéal vers lequel tend la nouvelle génération. Son nom évoque toute une série de livres : *Ame, Noblesse oblige, Petites mains, l'Écolière, Les vieilles filles, Un mariage comme on en fait tant, Pauvres gens, Félicité, Kodak*, etc.

On est, avec Mme Paola Lombroso, tout à fait à l'abri des inconséquences — pour ne pas se servir d'un mot plus sévère — qui font trouver, en tant de livres féminins, des conclusions opposées à leurs prémisses. Il y a, au contraire, entre les œuvres de Mme Paola Lombroso un lien solide, il est dans l'unité philosophique que l'auteur a réalisée en soi. C'est bien là l'indulgente philosophie jaillie des livres du savant Lombroso qui écrit : « Beaucoup d'erreurs d'apparence personnelle ont leurs origines plus haut que l'individu : dans les hérédités lointaines. »

Partant de la foi qu'elle a dans la science paternelle, Mme Paola Lombroso envisage pourtant les problèmes psychologiques et sociaux au point de vue concret, au point de vue de la vie. Et c'est sans doute la raison de la simplicité de son cœur, de la profondeur de sa pitié, de la clarté de ses intentions quand elle touche aux

humbles. Ce serait méconnaître sa valeur que de ne pas louer la chaleur de ses sentiments, les délicatesses de ses jugements.

Qu'elle conte dans *Ame* l'histoire d'un ingénieur hardi qui veut jeter un pont par-dessus l'abîme; qu'ailleurs elle dessine, d'une plume ironique, les petites vanités de jeunes mariés en voyage, la naïveté de couples bourgeois; la faiblesse de parents livrés à la tyrannie de leurs enfants; les comiques exagérations de nos médecins hygiénistes; le snobisme de ceux qu'hypnotisent les mensonges de la hiérarchie sociale ou mondaine, — la jeune romancière touche de façon vibrante à la vie. Elle se surpasse quand ses récits abordent l'existence familiale, les petits drames et les petites comédies, la psychologie des âmes d'enfants.

Elle est capable d'émouvoir en contant qu'une femme de beauté délicate et aristocratique, réduite à déformer, dans la besogne du travail quotidien, des mains dont elle a été fière, reporte sur sa fillette toutes les espérances de sa beauté perdue[1]. Mme Lombroso-Carrara sait toucher jusqu'aux larmes, en faisant descendre son lecteur dans l'âme d'une petite écolière qui est la victime des discordes de ses parents, qui vit toujours épouvantée « comme un petit lièvre », et qui, pour supporter l'existence, s'est déjà forgé une philosophie.

Et l'on s'attend bien à ce que le mariage ait une place dans les préoccupations de Mme Paola Lombroso. Comment ne serait-elle point frappée des injustices et des surprises que cette loterie enfermé pour tant de femmes,

1. Voir *Les petites mains*, 1900.

cette fille d'un philosophe, qui, en collaboration avec son mari, Mario Carrara, a écrit un gros livre d'érudition sociale : *Dans les ténèbres de l'histoire* ? Certes, personne ne serait plus disposé qu'elle à mettre sa signature au bas de cette sage pensée de Mme Neera :

« ...Les deux sexes ne se connaissent pas assez. L'union entre leurs esprits qui serait si salutaire aux deux partis leur manque par trop. L'homme et la femme ne se réunissent que dans le but de se divertir : pour danser, manger, pour faire la causette, ce qui ne peut que favoriser le désir de conquêtes galantes. Ils se rencontrent sur un terrain où l'imposture est continuelle, où chacun d'eux se montre différent de ce qu'il est, et fait la roue... »

*
* *

Cette noble « union entre les esprits » virils et féminins, est tout justement l'armature du talent et de l'œuvre de Mme Gina Lombroso sœur de Mme Paola Lombroso, et qui a épousé l'illustre historien contemporain Guglielmo Ferrero.

On ne s'étonnera point que ces deux filles d'un homme célèbre se soient unies pour élever un monument à leurs fiertés familiales. Ce beau livre s'appelle : *La vie et l'œuvre de Cesar Lombroso*. Mme Lombroso-Ferrero lui a donné une suite qui témoigne de la solidité de ses études scientifiques et de l'impression profonde qu'a faite, sur son cerveau, la méditation des doctrines paternelles. Elle a publié un travail d'une érudition virile sur : *Les avantages de la dégénérescence* (1904).

Partant de là, elle a regardé en face, et du point de vue d'une réflexion personnelle, tous ces problèmes de

pitié, de misère et d'argent qui, de façon passionnée, se posent devant les économistes. Les questions agraires prennent aux yeux de cette « romaine » l'importance capitale qui leur appartient. C'est de ce côté qu'elle cherche les remèdes aux maux dont, autour d'elle, on souffre, elle avoue que son rêve le plus cher serait de contribuer à rendre meilleur le sort des paysans italiens. Elle voudrait voir renaître dans les campagnes les petites industries d'art que le machinisme a tuées.

Ce qu'il y a d'admirable dans le cas de Mme Gina Ferrero comme dans celui de sa sœur, c'est qu'au moment où, pour des raisons certes très particulières, toutes les deux se manifestent si préparées à revendiquer pour la femme une sorte d'égalité intellectuelle en face de l'homme, l'une comme l'autre écarte, d'un geste délibéré, les vertiges ambitieux du féminisme septentrional. C'est que, la science comme l'histoire, leur ont révélé que le rôle de l'homme et celui de la femme sont dans l'évolution vitale trop différents pour qu'on crée entre eux autre chose qu'un lien chaque jour plus harmonieux :

« Pour le bon équilibre des richesses, écrit Mme Gina Lombroso : il convient que les hommes acquièrent et que les femmes conservent. Les hommes récoltent ; aux femmes d'économiser et de faire fructifier le bien. »

Un biographe de Mme Lombroso-Ferrero a dit que son bon sens historique, sa sagesse réelle la faisaient ressembler à quelqu'une de ces matrones romaines dont, de façon si magistrale, son mari a évoqué le souvenir. Il est certain que, comme ses illustres modèles, cette

femme écrivain a une vision exacte du rôle qui incombe à l'humanité féminine dans la famille, dans la cité, dans le domaine de l'idée, et dans la recherche libre.



Mais la « féministe » qui, dans la Péninsule, a affronté, jusqu'ici, le plus résolument le problème familial et le problème social est peut-être cette Mme Sibilla Aleramo dont le beau livre : *Une femme* (1907), vient d'avoir du retentissement en Italie. En une belle forme, avec de la maîtrise et de la sincérité, ces pages traitent hardiment des questions vitales du féminisme qui, au delà des Alpes, commencent à préoccuper l'esprit public.

Cette *femme* — dont le nom n'est pas prononcé une fois au cours du volume — semble, de par la volonté de l'auteur, pouvoir être identifiée, sinon dans ses aventures, du moins dans ses sentiments et dans ses pensées, avec Mme Aleramo elle-même.

On nous conte l'histoire d'une jeune fille née en Piémont d'un père brutal, athée, violemment intellectuel, et d'une mère neurasthénique, maladive, que l'on a dû interner en un asile d'aliénés. A quinze ans cette enfant est transplantée dans une petite ville méridionale où son père crée et dirige une industrie. Elle-même travaille à la fabrique.

Or l'Italie est, historiquement et ethnographiquement, diverse, selon sa région. En effet, tandis que le Piémont a vécu pendant des siècles sous un régime unique, le reste du pays a passé sous toutes les domi-

nations. Le climat aussi diffère selon la latitude des villes. On y trouve, sur le long espace de terre qui commence à la hauteur de Lyon pour descendre jusqu'au niveau de Tunis, toutes les températures et toutes les coutumes qui s'étagent de la France jusqu'en Orient.

Dans le nord de l'Italie la femme reçoit aujourd'hui une éducation relativement évoluée : il lui est permis de fréquenter les Universités, elle vit à côté de l'homme sur le pied d'une certaine égalité. Mais l'Italienne du Sud est considérée et traitée encore comme une esclave adorable et sans âme, propriété jalouse du père, puis du mari : transportez une femme élevée dans le nord de l'Italie dans le midi et vous aurez un drame.

C'est précisément là ce qui arrive à l'héroïne de Mme Aleramo. Grandie librement, dans le nord de l'Italie sans que personne ait pris la peine de rien réformer de son caractère, elle est surprise et révoltée de voir que, dans la petite ville méridionale, où elle est transplantée, on remarque, on critique ses allures.

Cependant elle se borne à porter les cheveux courts, à vivre délurée en paroles, audacieuse dans ses mouvements, sur le pied d'une libre intimité avec les ouvriers de l'usine.

Mais voilà, en dehors des pays scandinaves, ces hardiesses-là ont toujours la même fin : la jeune fille aux cheveux courts est séduite. De plus l'héroïne de Mme Aleramo n'est pas encore assez féministe pour estimer que « l'union libre » est la dignité des amants; elle acceptera « d'épouser » celui à qui elle appartient. Des fiançailles commencent donc pour ces deux êtres. Tout de suite l'homme méridional montre sa jalousie.

Celle qui, officiellement, va devenir sa femme doit renoncer aux habitudes de coquetterie où elle se complaît.

Le mariage n'aidera pas ce mari brutal à conquérir l'âme de sa femme. La vie qu'il lui fait, et qui est celle d'une petite ménagère du midi, surveillée par ses beaux-parents, guettée par ses compagnes, retenue dans une maison humble par des soins domestiques, exaspère les révoltes qui couvaient chez cette intellectuelle. Elle prend texte d'une liaison que son mari a eue autrefois, avant de la connaître, pour se détacher de lui. Elle se compromet avec un jeune instituteur qui a de beaux yeux ; son mari l'apprend et la châtie avec violence ; elle part de là pour le haïr et pour voguer à pleines voiles sur les mers du féminisme. Il ne lui suffit plus maintenant de méditer sur la pensée des autres femmes affranchies ; elle veut contribuer à leur propagande, raconter sa propre histoire. Elle se félicite presque lorsque son mari perd la place qu'il occupait et quand, après des années de mariage, il faut partir pour Rome, avec la charge d'un enfant, recommencer la vie.

Que ce médiocre mari s'occupe comme il lui plaira ! L'affranchie se sent maintenant un outil aux mains : sa plume. Elle veut écrire. On l'accueille dans les Revues féministes. Elle fréquente des hommes et des femmes qui pensent comme elle. Elle fait la connaissance d'un jeune penseur :

...« fort pauvre, fort noble d'âme, qui a beaucoup de talent,

une voix chaude et voilée, les mêmes idées qu'elle sur les lois ; la même confiance dans l'avenir du féminisme. »

A lui, elle demande aide et conseil, elle le vénère, en lui elle a confiance.

Il semble que l'affranchie, dont Mme Aleramo s'est fait le peintre, devrait orienter son admiration vers un homme qui l'aiderait à se débarrasser des derniers fragments de sa « conscience religieuse ». En effet, ceux qui croient à la supériorité de la « conscience scientifique » se prétendent embarrassés, dans leur développement, par ces restes languissants d'un passé de foi. C'est le contraire qui arrive ici. Au point de vue de la rigueur philosophique du raisonnement, on pourrait reprocher à Mme Aleramo cette inconséquence féminine. Au point de vue historique et psychique, il faut lui savoir gré d'avoir dit la vérité comme elle est : c'est à savoir, que la femme italienne a trop longtemps vécu dans la passion, et dans l'obéissance religieuse pour être capable de faire ce grand saut dans l'inconnu, dans le nihilisme noir, qui tente les femmes Slaves et les Scandinaves.

L'héroïne d'*Une femme* aime l'enseignement du « prophète » vers lequel elle lève les yeux surtout parce qu'il croit : « à une origine et à un destin ultraterrestres », et parce qu'il est celui qui vaticine, qui « sait ».

Dans la crise d'âme où elle se débat, qui la conseillerait, sinon lui ? qui l'aiderait de ses lumières ? A ce moment précis où, si douloureusement, elle scrute son cœur et son intelligence de femme, où elle sonde sa

conscience d'épouse et de mère, où elle cherche avec angoisse le bien et la vérité, elle a besoin de se sentir approuvée par un être haut et délicat, qu'elle puisse admirer, estimer.

Et clairement la question se pose : elle a un fils qui est sa vie même, dont elle est le soutien, le quittera-t-elle ? Le livrera-t-elle, sans défense, aux mains du père vulgaire qui a tous les droits — pour servir l'Idée, pour libérer sa propre âme et sa propre intelligence, qui sont en péril mortel ?

L'héroïne de Mme Aleramo songe, qu'en Italie, il n'y a point de divorce : elle se souvient comment sa pauvre mère est devenue folle autrefois pour avoir voulu lutter contre soi-même et demeurer, pour l'amour des petits, près d'un mari tyranique et brutal. Elle, elle n'en fera pas autant ! Elle ne perdra point « ses qualités intellectuelles et morales ».

Elle abandonnera donc finalement son mari et son enfant pour aller, dit-elle, « gagner solitairement sa vie ». Elle se sera libérée de tout lien social « pour penser avec plus d'ampleur ».

Après cela, peu importe que cette « *Femme* » vive réellement « solitaire » ou qu'elle se tourne vers le pâle jeune homme, vers le « prophète », au sujet duquel anxieusement elle se demande :

« ...A-t-il jamais été aimé? A-t-il jamais connu le repos sur le sein d'une femme qui le comprit, et qui le défendit des ombres effrayantes ? »

Ce qui est remarquable, c'est que cette Italienne qui ne croit obéir qu'aux suggestions de sa réflexion, est

gouvernée, dans sa vie entière, par la passion et par la pitié : cette femme, qui s'est crue si anormale, est au fond la créature la plus normale du monde.

En effet voici qu'au sein de cette vie d'intellectualité à laquelle elle a aspiré, elle apparaît malheureuse, inassouvie. Elle sent, presque avec remords, qu'elle n'a rempli qu'une partie de sa destinée. L'amour cérébral et le travail intellectuel n'étaient pas plus capables, que l'amour physique et l'oisiveté, de la satisfaire. Aujourd'hui comme hier elle est la proie d'amers regrets.

C'est donc vers le fils délaissé qu'elle se tourne en fin de compte, avec les dernières pages de son livre, et c'est ce fils qui, sous forme de conclusion, recueille le plus sincère des cris que l'auteur de cette biographie fiévreuse ait laissé jaillir de son cœur :

« Mon fils, mon fils ! s'écrie-t-elle, qu'il me haïsse, mais qu'il ne m'oublie point ! Il sera élevé dans le culte de la loi, si utile, si forte, au service de ceux qui sont puissants : il aimera l'autorité, la tranquillité et le bien-être... Mais il est à moi, à moi ! Il doit me ressembler ! Je voudrais le reprendre, l'enfermer en moi, disparaître à mon tour, afin qu'entièrement il soit tout moi-même ! Un jour il aura vingt ans. Partira-t-il alors à l'aventure à la recherche de sa mère ? ou aura-t-il au cœur une autre image féminine ? Ne sentira-t-il pas que mes bras se tendront vers lui, et que je l'appellerai, que je l'appellerai par son nom ? Ou peut-être moi, ne serai-je plus... Je ne pourrai pas lui raconter ma vie, l'histoire de mon âme, lui dire que je l'ai attendu pendant si longtemps ! C'est pour cela que j'ai écrit : mes paroles le retrouveront. »

Est-ce à dire que le « féminisme » italien fasse faillite ?



Les très rares écrivains, qui ont parlé du « mouvement féministe américain », autrement que pour le louer sans renseignement ni critique, à l'aveuglette, ont constaté qu'il est en train de mourir de ses excès, de la tyrannie qu'il a exercée vis-à-vis de l'homme, de l'espèce de férocité avec laquelle il a exploité la vaillance au travail, de « Jonathan », pour sa très gracieuse compagne.

De même, mais inversement, il se produit, en Italie, un mouvement puissant contre l'abus que, depuis le commencement des temps, l'homme a fait de la femme.

On se heurte là, en dehors des vieilles influences religieuses, à un fond de préjugés orientaux, d' « espagnolisme ». Trop souvent la femme apparaît encore, à l'homme italien, comme un instrument de passion créé pour le bon plaisir du Maître, une sultane favorite, chargée d'exalter son désir, d'absorber le sentiment, bien plutôt qu'une compagne capable de participer à sa pensée virile.

N'est-il pas remarquable que des romancières comme Mmes Mathilde Serao, Grazia Deledda, ne se soient pas, dans leurs livres, élevées au-dessus de cette conception ancienne, qui, chez de Roberto, Verga, Capuana — et tant d'autres, — montre la femme méditerranéenne demeurée uniquement esclave de son instinct, et des sens de celui qui l'aime ?

Cependant, notre Alphonse Daudet, qui a eu, de la nature méridionale, une intelligence si aiguë, nous a déjà fait apercevoir une femme méditerranéenne plus

laborieuse, plus morale, plus vaillante que l'homme lui-même, portant, sur ses épaules courageuses, le poids de la famille et les responsabilités du travail quotidien.

Cette femme-là existe, à l'heure actuelle, en Italie, à tous les degrés de l'échelle sociale. Ici comme dans tous les pays qui se rénovent, et qui se mettent en marche dans la voie du progrès, la femme évolue plus rapidement que l'homme. Elle commence à s'apercevoir que son compagnon a manqué de courage. Il en a un peu trop usé, avec elle, comme le pasteur oriental qui, à la charge de l'enfant, ajoute pour la femme des fardeaux, et se réserve, en cours de route, la dignité de l'attitude, la liberté des mouvements.

Contre ces infirmités morales de l'homme, son inaptitude à vivre sérieusement, la femme italienne ne s'insurge point, elle ne déclame pas, elle ne parle guère de s'enfermer dans le célibat, elle n'exige même pas qu'on lui donne le divorce, elle ne se barbouille point d'encre, mais elle se dit tout bas qu'elle élèvera ses fils mieux que ses frères, son mari — voire son amant — n'ont été élevés par leurs mères.

Cette résolution si sociale, donne du poids et de la valeur aux études d'une romancière qui l'a reflétée dans sa réalité sans excès d'indignation et sans déclamation. On songe ici à la femme à l'esprit viril, si personnel qui, d'un pseudonyme masculin, Luigi di San Giusto, a signé ce beau livre : *Reduce*. On pourrait traduire par *Résipiscence*. Ce roman vigoureux met en scène des personnages en qui se résument certainement des milliers d'âmes italiennes d'aujourd'hui. Une sœur

énergique, Luisa, une frère fainéant plus jeune qu'elle, Pepi. Ils sont pauvres. La jeune fille donne des leçons, corrige des épreuves, accumule, l'une sur l'autre, toutes les occupations honnêtes. L'homme qui lui prend le cœur n'est pas beaucoup plus vaillant que le frère de Luisa. Aussi le mariage ne sert qu'à alourdir les charges de cette créature valeureuse du poids de trois enfants, qu'il faut élever et nourrir. Au lieu de se mettre courageusement au travail, Pepi se fait anarchiste. Sa bonté impulsive, ses tendances idéalistes lui font illusion à lui-même sur sa propre nature. Il ne fait pas un effort pour aider ceux qui l'entourent à gagner leur pain quotidien ; il se demande :

« Pourquoi y a-t-il des gens qui vivent dans l'aisance tandis que d'autres manquent de pain ? »

Le jour où Pepi cesse de peser sur la vie de sa sœur, c'est pour se faire hospitaliser à Genève par une prostituée. Il va vainement contempler, au delà de l'Océan, le spectacle de l'activité américaine : il revient comme il est parti, songeant creux, parlant sans agir, et quand la tuberculose le prend, entre les bras de sa vaillante sœur on le voit disparaître sans regret, comme un inutile, qui aurait pu devenir un dangeureux.

Cette forte peinture, d'un caractère largement et profondément représentatif, en apprend plus sur le véritable état sentimental et psychique de l'Italie immédiatement contemporaine, que les rêveries septentrionales d'un « féminisme » importé.

C'est tout de même un fait intéressant à noter, pour

les femmes de cette génération, que le livre de l'impuissance morale de l'homme du Midi, en face de l'énergie nouvelle de sa compagne, ait été écrit en Italie par une femme[1].

En vérité plus on creuse cette « question féministe », plus on demeure convaincu que, sûrement en Italie — et peut-être ailleurs — socialement et moralement parlant, il n'y a pas de « question féministe », mais seulement une « question masculine » : un homme qui ne fait pas son devoir.

Dans le pays slave et dans le pays allemand, cet homme, dépositaire de la force par héritage naturel, est devenu trop autoritaire, trop tyran ; nous voyons donc sa compagne, si longuement esclave, prendre enfin sa part du mouvement qui emporte tous les asservis du monde

1. Mme Luigi di San Guisto a écrit d'autres livres pleins d'actualité : *Rebelles*, est un roman où les figures d'une jeune fille révoltée, et d'un médecin socialiste qui l'aime, ressortent en grand relief.

Il faut citer, à côté du nom de Mme de San Guisto, celui de Mme Regina de Luanto. Riche et affinée, elle se plaît à fouailler dans des romans tels que : *Petite servante*, *l'École de Linda*, *Une martyre*, *la Salamandre*, *la Preuve*, etc., le milieu aristocratique où elle vit : elle apparaît dans le luxe qui l'entoure comme une révoltée qui, d'une plume libre et audacieuse, juge les grands, défend les humbles.

La marquise Colombi est une autre bonne romancière qui revendique, pour la femme italienne, la liberté du travail, tout en lui prêchant la patience, l'abnégation. Elle rappelle notre Séverine dans son amour des humbles et des souffrants. Son meilleur roman : *Dans la rizière*, montre le mal physique que le travail dans ces rizières pestilentielles peut faire à une jeune fille saine, et le mal moral qui en naît pour elle.

Il faut citer ici l'écrivain intéressant qu'est Mme Clarice Tartufari. Elle flagelle dans des romans comme : *Arbustes déracinés*, *le Bûcher ardent*, etc., les vices sociaux de son temps, en un langage coloré et en un style hardi.

moderne, vers un rêve chaque jour grandissant, de liberté.

En Amérique, l'insuffisance de l'homme a été autre : tout occupé de besognes matérielles, de la conquête d'un terrain vierge, de l'organisation de l'existence dans un pays neuf, il n'a pas eu le loisir de se cultiver l'esprit autant que sa compagne ; supérieur dans l'action, il est inférieur, gêné, dans l'expression de ses sentiments.

C'est là le contraire des reproches que la femme des pays méridionaux adresse à l'homme qui l'aime. Il possède, ce latin, dans un degré presque artistique, l'art de faire valoir son sentiment ; mais si les mots ne lui manquent point pour séduire, il devient trop souvent inférieur au moment de l'action laborieuse, de la dépense d'énergie, qui est la forme moderne de cette protection que l'homme doit à la femme. Ainsi l'épouse la plus humble, qui, chaque soir, fait des comptes, pour équilibrer les dépenses nécessaires de la vie avec le gain incertain ou médiocre de l'homme, se trouve obligée de réfléchir à des questions que son esprit n'abordait point autrefois. Cela va, de l'éducation du fils au rôle que l'homme, qui prétend créer une famille, devrait jouer dans la société où il se meut. Mais si ardemment que les femmes rêvent de progrès, dans les pays latins et de culture catholique, elles s'obstinent à ne les revendiquer que sur le terrain de l'amour. Cela suffit pour établir une différence radicale entre les féministes du Nord et celles du Midi.

On peut dire qu'en Italie, épouses et amantes apparaissent éprises de leur douleur presque autant que de

leur bonheur, et que dans ces cœurs, pleins des joies et des souffrances qui leur viennent de l'homme, il n'y a guère de place pour les sèches revendications septentrionales, ni pour les frigidités du féminisme célibataire[1].

1. Il faut retenir encore, parmi les romancières italiennes, le noms de Mmes : la Duchesse d'Andria, avec son livre *Miettes ;* Morandi, auteur des : *Deux contraires* ; Pigorini Peri avec des romans un peu tumultueux : *Séparations conjugales*, *Sur la montagne,* etc. ; Z. Salazar avec ses *Chevaliers modernes;* enfin, Mmes G. Piastri, M. Nono, Barzilai Gentile, Ferreti, Fulvia, Sfinge, A. Avancini, A. Bernardini, Teresah, Haydée, Gemma Ferruggia, Bisi Albini, Mancini, Elda Gianelli, Savi Lopez, Guicciardi, Franchi, Baronc elli, etc..

CHAPITRE XIV

PRÉOCCUPATIONS SOCIALES

Les peuples traditionnels, contre lesquels M. Ojetti s'est insurgé dans son roman *le Vieux*, ont toujours eu des réserves d'ironie à l'adresse de ceux qui font profession d'avoir découvert une nouvelle formule de vie, capable de faire régner la justice sur la terre et largement distribuer le bonheur. Elles ont, ces antiques nations, le sentiment que de pareils songes sont excusables chez des peuples nouvellement formés, chez des Américains, nés d'hier, qui, sans passé, se tournent vers le seul avenir, et, avec la bonne foi naïve de la jeunesse, croient qu'ils ont découvert des remèdes inconnus pour résoudre les problèmes autour desquels l'humanité tourne, depuis le début des sociétés.

On ne s'étonnera donc pas que le *Roi Bombance* de M. Marinetti serve à jeter un pont de la littérature, purement esthétique de M. d'Annunzio et des dilettantes qui marchent dans son ombre, aux essais, décidément marqués de préoccupations sociologiques que de jeunes auteurs font lire, avec faveur, de l'autre côté des montagnes par des publics qu'avait rebutés —

voire révoltés — la superbe de l'individualisme d'annunzien.

Pour quel motif M. Marinetti, auteur milanais que est un bon poète et dirige avec autorité une revue internationale : *la Poésie,* consacrée à la gloire de toutes les Muses, surtout les latines, a-t-il choisi le français, de préférence à sa langue maternelle, pour écrire son drame satirique ? Peut-être faut-il voir là seulement une coquetterie d'écrivain très lettré qui a voulu remonter jusqu'à notre Rabelais pour la joie de retrouver en ce magnifique carrefour la latin, l'italien et le français confondus ?

Si l'on peut dégager — il ne s'agit pas de dire une morale, mais une conclusion un peu claire — de ce *Roi Bombance* [1], c'est apparemment que l'auteur ne croit en aucune façon au désintéressement ni à l'idéalisme de la société en gestation, qui aspire à se substituer violemment à l'ancienne société bourgeoise. Celle-ci n'est pas plus sympathique que l'autre à M. Marinetti. On ne peut en effet la caricaturer plus cruellement, plus grossièrement qu'il ne l'a fait dans son *Roi Bombance.* L'écrivain paraît intimement persuadé que la société bourgeoise est uniquement gouvernée par ses appétits, il ne dit même pas « par son ventre », mais par son « intestin ».

Le jour où les affamés, la clientèle du socialiste « Estomacreux », prendront d'assaut, avec l'aide des marmitons, le palais où le *Roi Bombance* développe

1. Satire en quatre actes que M. Marinetti n'a jamais pensé à voir se produire sur aucun théâtre.

ses formidables ripailles, ils ne se comporteront pas autrement que ne firent Bombance et sa séquelle. Ils se gaveront : ils fermeront la porte pour empêcher que des gêneurs ne les surprennent et ne demandent leur part du festin. L'indigestion fera éclater l'estomac des triomphateurs ; de ces panses crevées ressortiront, vengeurs, ceux que les vainqueurs d'un jour ont pu dévorer, mais qu'ils ne digèrent point. Eternellement, les mangés reviendront manger leurs « mangeurs » qui les remangeront. Et « pour la plus grande joie de Sainte Pourriture », il en sera ainsi jusqu'à la consommation des siècles. Il faut citer un fragment du discours qu'au milieu d'un de ces banquets anthropophages prononce un certain Père Bedaine par qui s'exprime la philosophie de M. Marinetti :

« L'estomac humain, s'écrie ce sage, a toujours recherché un festin paradisiaque : ... Le Christ a apporté la vision d'un mirobolant dîner futur... On avait placé ce dîner — pour plus de sûreté — dans l'au-delà. Invention d'une astuce merveilleuse !... Les Estomacs pendant plusieurs siècles n'en ont pas demandé davantage. Hélas ! Des philosophes ont eu la fâcheuse idée de déclarer : « Le Festin futur sera terrestre et non pas céleste !... » Ces paroles ont été une grande imprudence culinaire. Depuis qu'elles sont dites, l'Estomac humain attend, il ne voit rien venir, et il se révolte !... »

L'épopée grotesque du « Roi Bombance » a les allures d'une cavalcade de Mardi gras. Promenant des géants en baudruche et ballottés au gré des vents, elle passe, en tête du cortège des écrivains, qui, sous prétexte que « le grand problème intestinal du monde » est sans solution.

ne veulent pas renoncer aux droits, que chaque génération s'arroge, de façonner, au gré de ses désirs, une société idéale.

Et vraiment, à lire toutes ces thèses sociales entre elles si diverses mais secrètement reliées par de mystérieuses influences, on sent que, dans la conscience qu'elle a prise de soi-même, l'Italie s'éveille à des espoirs, à des sentiments nouveaux. Tous les jours davantage, on s'éloigne de ce qui fut l'idéal de l'Italie et des Italiens de l'ancien régime. Une démocratie remuante, plus instruite, pleine de vigueur, aspire, là comme ailleurs, à briser ces moules de vie qu'assigne, au pays tout entier, ce que la jeunesse impatiente de réformes et grosse de rêves nomme : « la médiocrité bourgeoise ».

Or, il y a un signe infaillible qu'en effet cette bourgeoisie s'apprête à un sursaut d'évolution : c'est l'ironie presque universelle qui, calme et froide, circule à cette heure, dans l'œuvre de tant de nouvellistes, de romanciers, de poètes, d'artistes, de dramaturges italiens, et fait songer à des frêlons bourdonnant autour d'un fruit trop mûr.

C'est ainsi, qu'au moment où la vie athénienne montait à un si grand raffinement, qu'elle ne pouvait atteindre au delà sans se corrompre, Aristophane surgit. De même notre moyen âge français a vu ses poètes, comiques se produire au moment où la vie communale battait son plein. Machiavel a été enfanté par l'Italie au moment où triomphaient les « Seigneuries ». En vertu de cette loi de réaction, l'idéal bourgeois a engendré les drames « véristes », les romans « idéalistes », les

poésies « décadentes », les nouvelles « impressionnistes ». Eternelle histoire de Beaumarchais faisant applaudir son *Figaro* par une société qui, derrière les brillantes tirades, les fusées d'esprit, les éclats de bon sens du barbier, aurait dû entendre sonner le glas de sa puissance et de ses plaisirs.



Rien n'est plus caractéristique en ce sens que le titre même du recueil de nouvelles qui a donné la notoriété à l'un des écrivains les plus goûtés de cette nouvelle pléiade : M. Lucien Zuccoli. Ce livre est intitulé *la Vie ironique*. Un des récits typiques du volume : *Le Naïf*, met, une fois de plus, en scène l'Italien de tous les temps, cet enfant d'un pays de lumière, d'une terre à fruits et à vin, où la religion même est un spectacle d'art, et, qui incline, aujourd'hui comme hier, à joindre les mains pour remercier. Il croit d'instinct que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. Il juge de l'homme par soi-même et il le déclare bon.

« Bon ? s'écrie M. Zuccoli, avec un éclat de rire, Non, non ! Pas bon : naïf ! Stupidement naïf ! »

Et il écrit des nouvelles incisives pour montrer que, au siècle où nous sommes, ce « bon » là est d'avance un vaincu, qu'il lui faudra s'épuiser pour gagner un morceau de pain et que la vie moderne le bafouera odieusement. Selon M. Zuccoli, la politesse persistante, la bonne volonté, surtout la gratitude de cette dupe, sont matière comique.

On rit en lisant, car cet écrivain sait éveiller le rire, mais on rit avec un léger frisson. En effet, si l'honnête homme de Goldoni est devenu un objet de risée dans son propre pays, si son sens de la gratitude est une sottise, il ne reste plus à ce pauvre hère qu'à se révolter et à frapper.

D'autres écrivains préciseront les doctrines de violence ; ils endosseront la responsabilité d'avoir prêché la propagande par le fait ; M. Zuccoli, lui, ne veut que « rire » des martyrs de l'amitié, de la reconnaissance et de l'amour. À ce point de vue un autre récit de sa *Vie ironique* : *La Baraque*, est un petit chef-d'œuvre.

Cette fois, il s'agit d'un peintre amateur qui a de l'argent. Ce dilettante séduit la nièce campagnarde d'un de ses hôtes et, bien entendu, il l'abandonne. Torturée par ses souvenirs, malmenée par son vieux parent, trahie par son amant, la jeune fille assiste chez un boucher à l'égorgement d'un bœuf. Elle rentre chez elle avec une tache de sang dans le cerveau. Quand les insultes coutumières viennent exaspérer sa douleur, elle frappe son vieil oncle avec le couteau du boucher, elle frappe à mort.

Évidemment M. Zuccoli juge que le sang est comme le feu : il s'étale, il embrase.

Mais l'auteur a surtout voulu ramener l'amant dans ce drame, pour le montrer — en lâche bourgeois qui ne veut point compromettre sa « respectabilité » — préoccupé avant tout de faire arrêter la meurtrière, comme si, en toute sûreté de conscience, il était le « vrai soutien des lois », ainsi que dirait Ibsen qui fut, lui, un ennemi impitoyable de l'hypocrisie.

M. Zuccoli a une autre raison pour dédaigner les velléités de révolte qui germent dans l'âme des Italiens. Ces gens de passion et de soleil font bien semblant de temps en temps d'aspirer à un partage plus égal des richesses de ce monde. Mais dans le fond, il y a un seul bien auquel ils tiennent. Ce bien-là, c'est l'amour, et, s'ils avaient à ajouter un paragraphe au programme général de toutes les revendications du monde, ce serait pour y inscrire ce droit-là.

Dans son beau roman, *Roberta,* M. Zuccoli nous fait toucher du doigt cette faiblesse italienne qui est peut-être une grandeur.

Roberta est une jeune fille poitrinaire. Elle a cette grâce particulière qui accompagne le mal dévorant dont elle est brûlée. A son chevet, se rencontrent un jeune médecin et la sœur de Roberta, la séduisante Emilia, qui, elle, est tout éclat de santé, de beauté et de vie.

Bonne avec cela, car elle a renoncé à tout pour venir soigner sa sœur. Entre ces deux jeunes filles, le médecin sent vaciller sa tendresse et son désir. Il les aime ensemble ; il y a des minutes où ce qui est diaphane, étrange, exténué, fébrile, dans Roberta lui donne le sentiment que c'est la jeune malade qu'il aime. Il la courtise donc, et presque sans y songer, il prend ce cœur où flambe, d'une ardeur désespérée, la flamme qui va s'éteindre. Mais, chez cet homme qui connaît le sort réservé à Roberta, tout cela ne peut être qu'une distraction sentimentale à laquelle de la pitié se mêle. Sa véritable ardeur se tourne vers cette splendide Emilia qui n'a point de raison de refuser d'ouvrir ses bras à celui qu'elle aime autant qu'il l'aime, et qui l'épousera lorsque

le mélancolique destin de Roberta sera accompli.

Le docteur et sa maîtresse devisent un soir dans le beau jardin méditerranéen où ils sont venus s'installer avec leur malade. Occupés qu'ils sont d'eux-mêmes, comment se douteraient-ils que la douloureuse jalouse a quitté son lit, et qu'à travers les frissons des feuilles, elle est venue les épier?

Après ce qu'elle a vu, Roberta ne peut plus vivre, accepter les soins de ces amants qui, sûrement, attendent sa fin pour s'unir légalement, comme déjà ils se sont donnés l'un à l'autre. Elle veut fuir. Elle échappe à la surveillance.

Demi-inconsciente, elle se jette dans un train qui part pour Paris. Le hasard du voyage la met en face d'un jeune inconnu qui, la voyant si bouleversée, si vibrante, si hors d'elle-même, flaire un drame de jalousie dont il va pouvoir profiter. L'égarement de Roberta, ou la folie des sens a sa part, donne lieu au jeune homme de croire que son hardiesse plaît. Mais soudain il pousse un cri d'horreur : ce n'est pas une amoureuse qu'il tient dans ses bras, c'est une femme qui agonise, et qui meurt.



Il n'y a pas moyen de ne point rapprocher ce livre, dont le succès a été vif, d'un autre roman pseudo-scientifique *Fidelia*[1] de M. A. Colautti, qui a paru, il y a une

1. *Fidelia* de M. Colautti parue en 1883. En 1887 il publiait un autre bon roman: *Nihil*; puis: *Le fils*, en 1894.

vingtaine d'années, en pleine épopée réaliste et que M. Colautti vient de rééditer. Cette fois, la jeune fille, qui elle aussi donne son nom à l'œuvre, se nomme, non pas « Roberta », mais « Fidelia ». Elle aussi est belle ; elle aussi est tuberculeuse ; elle aussi est aimée par le médecin qui la soigne, Paolo Sperani. Mais Sperani est moins égoïste que l'amoureux de Roberta. Il épouse la jeune malade. Comme il est riche, il veut la faire heureuse. Il ne désire que la soigner et la guérir, la veiller, l'adorer ; pour le reste, il la traite comme une sœur chérie. Or, tous ces bonheurs que Sperani accumule autour la vie de Fidelia n'ont point de sens aux yeux de la convalescente, puisque le bonheur tel que le conçoit la femme italienne, c'est-à-dire la faculté de rendre heureux ce qu'elle aime, lui est refusé. Elle prouve à la fin la médiocre importance qu'elle attache à la richesse et au bien-être, voire à la santé, lorsque, devant la froideur persistante d'un mari qui l'affole, elle se jette un beau matin dans les bras d'un Allemand, roux de cheveux, rouge de peau, qui ne l'aime point, pour lequel elle n'a aucun amour.

D'aucuns pourraient dire que cette chute, promptement suivie de la mort de Fidelia, les laisse écœurés. Ils indiqueraient par là qu'ils ne se sont pas placés au point de vue de l'auteur. Sûrement, M. Colautti n'a pas écrit son livre pour démontrer que, avec les femmes — comme le dit fort insolemment Montaigne : « le muletier trouve toujours son heure, » — le romancier italien a voulu prouver que, pour une Italienne, tous les biens de ce monde ne sont rien si on écarte d'elle la coupe de passion.

Et nous sentons profondément devant ces exemples que la réciproque est vraie : ceux qui ont l'amour dans ce pays d'ardeur et de lumière ne désirent plus le reste que par surcroît.

*
* *

Telles sont les raisons — et d'autres — qui empêchent l'Italien révolutionnaire des romans à thèse de réclamer la justice et « sa part du festin » avec la brutalité convaincue d'un moujick russe où d'un socialiste allemand. Pourtant le personnage du « revendicateur » a été précisé en colère, en amertume et en sacrifice, par MM. Vanicola, d'Aquino, Rivalta et Cena.

Ces écrivains se sont appliqués à peindre ce qu'ils nomment « les vaincus », ceux qui, eux, ne veulent point « se résigner », ceux qui se tourmentent, qui se torturent l'âme, qui rêvent de victoires futures et dont les silhouettes nous étaient déjà apparues à travers certaines strophes lyriques de Mme Ada Negri.

M. d'Aquino, dans son roman : *Au delà de la douleur*, M. Vanicola, dans sa belle nouvelle : *Sonate pathétique*, descendent de façon profonde dans l'analyse de ces âmes révoltées. Leurs héros appartiennent à une famille nombreuse dans toutes le sociétés modernes, où la résignation, haïe de M. Zuccoli, est en baisse, et dont le *Sylvestre Bonduri* — qui donne son nom au roman de M. Rivalta — apparaît en Italie comme le type déjà classique.

Ce Sylvestre Bonduri est le fils d'un employé et d'une ouvrière. Pour son malheur, il a fait ses classes. Il a

traîné sur le latin et sur le grec. Sa pauvreté, enflée d'orgueil, espère une revanche. En attendant, le premier effet de son instruction est de faire de lui au milieu des siens une sorte d'étranger. Son frère est ouvrier, sa sœur s'est laissée séduire par un bourgeois riche. Comment Sylvestre resterait-il à ce foyer ? Il le fuit et, sans goût, sans intérêt, pour ne point mourir de faim, il entre comme contrôleur dans une fabrique. Du moins a-t-il trouvé maintenant un public et une tribune pour répandre sur les autres son mécontentement, sa farouche désillusion.

Il se fait démagogue. Il croit qu'il a conquis les âmes des ouvriers parce qu'on l'applaudit quand il parle. Donc il prêche la grève. Elle n'éclate pas, elle avorte dans une émeute où il est tué.



La sèche analyse du roman de M. Rivalta rapprochée du sommaire de l'admirable livre de M. Giovanni Cena, *les Avertisseurs*, qui domine tout ce mouvement de littérature révolutionnaire par la profondeur du sentiment, par l'intensité de la réflexion et par la clarté des espérances — donnerait à croire à des ressemblances qui, dans le fait, n'arrêtent pas une seconde le lecteur. M. Cena n'est pas seulement un artiste doué d'une nervosité très aiguë, qui le met en contact avec les sensibilités de ceux qui l'entourent, c'est, dans le sens le plus noble du mot, un penseur. Il est familier avec toute la pensée de son temps. Cependant, lorsqu'il prend la plume pour se

délivrer d'un état d'âme que, chez lui, l'on sent angoissant jusqu'à la souffrance physique, il n'est pas « livresque » : il est palpitant de vraie douleur et d'humaine pitié.

Nous venons de remarquer que l'ironie avait empêché l'Italien de se jeter à corps perdu, comme le ferait un homme du Nord, dans le brouillard et l'attrait imprécis des systèmes socialistes. Il serait tout aussi exact de dire qu'une sensibilité supérieure, qui a ses racines non dans l'abstraction mais dans la vie même, met également l'homme du Midi à l'abri de ce qui est tout à fait utopique dans les conceptions septentrionales.

Sans doute, dans une étude particulièrement réservée à l'évolution du genre roman, on ne peut faire la place qu'il mérite au livre si original qu'un critique italien d'une grande clairvoyance, M. Croce, a publié sous ce titre : *l'Esthétique comme science de l'expression et de la linguistique générale.*

Malgré sa passion napolitaine, son ardeur, ses élans, M. Croce est moins un littérateur qu'un « homme de science ». C'est d'ailleurs le titre que lui-même revendique. Pourtant il faut relever au passage, à propos de ce qu'on a pu appeler le socialisme de M. Cena, une observation intéressante de M. Croce : tout en reconnaissant ce que la pensée contemporaine doit, dans son pays, à cette philosophie allemande dont la culture, pour des raisons qui étaient surtout politiques, a été de mode pendant plus d'un quart de siècle, l'auteur de *l'Esthétique* regrette nettement que la génération qui prit M. Crispi pour un grand

homme, se soit mise avec tant de ferveur à la remorque des penseurs germaniques. M. Croce est en réaction contre ces influences ; il les juge pernicieuses pour le génie italien ; il conseille à tous les siens de renouer avec la tradition nationale.

Personne peut-être parmi les écrivains philosophes de ce temps-ci ne s'est montré, volontairement ou non, plus d'accord avec M. Croce que M. Giovanni Cena. Le phénomène n'est pas nouveau ; dans toutes les sociétés bourgeoises du monde on a vu des esthéticiens clairvoyants pactiser avec les avant-gardes politiques qui, sur un autre terrain, vont à la conquête des nouveautés.

Fils d'un tisserand pauvre, et d'une mère charmante qui mourut trop jeune, Giovanni Cena descendit presque adolescent du petit village du Piémont où il était né vers cette capitale de guerre, de politique, de pensée qu'est Turin. L'enfant avait des frères et des sœurs nombreux ; il avait grandi « comme Dieu avait voulu ». Il se sentait poussé vers la ville par un désir insatiable d'étudier, de savoir. Il travaillait moins pour vivre que pour apprendre. Sa vie n'était que lectures, observation et action. Dans cet effort intense, sa délicatesse physique l'affinait jusqu'à la souffrance. C'est de ce double mouvement vers les autres et vers ses propres douleurs morales et positives, qu'est sorti le Cena d'aujourd'hui, le poète de *Madre* (1897), d'*In Umbra* (1899), de *Homo* (1907), de l'artiste qui collabore avec l'érudition et l'autorité que l'on sait, à la grande Revue romaine : *La Nuova Antologia*, le romancier qui a écrit *les Avertisseurs* (1893).

Pour ce roman, *les Avertisseurs*, M. Cena a fait une

sorte de « préface » qu'il faut traduire, car elle indique, mieux que tout commentaire, le lien qui unit l'auteur à l'œuvre.

« Ce livre, dit M. Cena, n'est que l'autobiographie d'un pauvre typographe. Le manuscrit me fut confié par une dame qui l'a trouvé dans une mansarde des faubourgs de Turin; elle avait connu le jeune homme, qui vivait isolé et de qui elle n'aurait jamais soupçonné un projet si désespéré. Il résulte de ses recherches que le jeune homme s'est suicidé dans la dernière inondation du fleuve en un acte d'héroïsme... Sans doute, errait-il dans les environs du village natal quand s'offrit à lui pour mourir une occasion d'action immédiate, impérieuse plus que toute autre humaine. Il était un des types caractéristiques de notre époque, un de ces organismes de pure sensibilité et d'intelligence que le hasard de la naissance expose à être inexorablement écrasés par le mécanisme, encore rudimentaire, de la société : leur existence est un symptôme, c'est pourquoi je publie ce récit. »

Ce héros des *Avertisseurs*, Martino Stanga, correcteur d'épreuves, habite à Turin un faubourg de misère, où la pauvreté et la corruption se donnent la main et dont Cena baptise les mansardes du nom pittoresque d'« Aéropolis. » Stanga est orphelin, il a été élevé par l'hospice ; il n'a pas eu, même dans une famille douloureuse, l'occasion de placer, sur d'autres, ses premières tendresses. Si dur qu'il soit, son métier est cependant pour lui une joie. Il lit. Il dévore les livres scientifiques, philosophiques, littéraires, qui passent par ses mains. Ainsi il se forme une instruction confuse, voire désordonnée, mais intense.

Ce type, de l'ouvrier qui travaille de son métier et

qui cependant a une vie intérieure avec une inextinguible soif de savoir — est neuf et vivant. Habitué qu'il est à manier de la matière, Stanga a l'instinct de mettre les idées en action. Pourtant sa vie personnelle est vide ; mais il sent se répercuter en lui terriblement tout ce qui arrive à ceux qu'il aime, à ceux qu'il fréquente, poètes, peintres, doctoresses, courtisanes, ouvriers anarchistes, alcooliques ; les drames que bouleversent ces gens font naître en Stanga des images qui sont durables, et des sentiments toujours renouvelés. Il devient une sorte de centre vibrant de toutes les souffrances supportées par son entourage.

Il y a des moments où cette acuité de la douleur générale, emmagasinée dans une seule âme, surexcite Stanga à ce point, que l'idée de frapper les puissances en qui s'incarne la société du jour, le hante :

« Ah ! pourrais-je agir, faire quelque chose de grand, d'immensément bienfaisant ? »

Un moment, il a la tentation de la « destruction ». Mais il frissonne : Ce n'est pas cela. C'est lui-même qu'il doit sacrifier en exemple, en avertissement, en « appel ». Il lit *Résurrection* de Tolstoï. Cette description puissante de « l'iniquité sociale » le trouble, l'angoisse.

Mais l'exagération des types, l'outrance des préceptes les rend quelque peu suspects aux yeux des Latins que sont Stanga et son biographe, M. Cena. Le pauvre typographe est surtout bouleversé par les spectacles de douleur qu'il voit et qu'il touche. Il assiste à un drame de misère qui frappe un de ses amis : affolé,

désemparé, l'âme bouleversée, il passe la nuit à errer dans les ruelles de faubourgs de Turin. Il songe à l'humanité : « cet amalgame de sacrifices et d'oppressions, de pureté et d'infamie ».

Y a-t-il un moyen de sauver de tels êtres? Faut-il donc attendre la génération des hommes sains et bons, et les enfants de leurs enfants? Comme tout cela est loin! Ce n'est ni la charité, ni la philanthropie qui résoudront le problème. Stanga n'a point de doute à cet égard :

« L'argent, songe-t-il, peut soulager ceux qui souffrent et par là donner à ceux qui les secourent l'illusion d'avoir fait leur devoir, de se croire dégagés vis-à-vis d'eux... Puis il aide aussi à répandre la vérité, la science qui dit : « Voilà, « toi riche, tu n'es pas heureux. Tu t'étourdis et tu appelles « cela de la joie : regarde en toi-même, tu trouveras des « coins inexplorés, des faisceaux de fibres qui te font mal. « Pourquoi? Ce sont les fibres qui te lient aux autres, aux « autres qui souffrent : et tes fibres souffrent. Pour leur « imposer silence, pour les guérir, il faut guérir la douleur « des autres. Alors tu comprendras que le bonheur c'est la « justice, c'est-à-dire ton renoncement libre à ce qui est « nécessaire pour la vie de ton prochain. »

Le pauvre typographe répand sa pensée devant ses amis. L'un d'eux, moitié gouailleur, moitié sérieux, lui dit :

« ... Tu devrais te faire prêtre... Tu es un des prêtres nouveaux de la religion nouvelle. »

Stanga ne s'arrête pas aux railleries. Il connaît mieux que personne les limites de son action. Il cherche éperdument des yeux ceux par qui pourra s'accom-

plir la besogne de justice et d'harmonie qu'il rêve.

Sera-ce le roi, le chef de la société organisée telle qu'elle est à l'heure actuelle, qui pourra opérer le miracle? Stanga a résisté un jour au vertige qui armait sa main au moment où le Roi passait devant lui. Du moins veut-il envoyer à cet homme, élevé par son destin au-dessus des autres hommes, le « réquisitoire » de la souffrance humaine :

« Je rentrai chez moi, je m'assis devant une feuille de papier, j'écrivis en tête : *Les pleurs du peuple.* L'émotion me suffoquait, je dus attendre.

Je voulais écrire un réquisitoire grandiose. Peut-être j'allais demeurer inférieur à mon entreprise, mais je saurais y mettre une intensité de foi capable de remuer les montagnes. Mes idées étaient nombreuses, tumultueuses comme un fleuve qui ne trouve pas sa route. Peu à peu cependant je commençai d'y voir plus clair ; il fallait ici beaucoup de brièveté, de la clarté, de la passion. Comme les Saints, je devais trouver le moyen de conquérir les cœurs des tyrans eux-mêmes. Il me fallait une entrée en matière qui fût une révélation, une étude bien présentée, en équilibre, une péroraison qui brûlât comme une flamme.

Faudrait-il peindre les maux des diverses classes et prouver la nécessité de leur fusion ? Mais je n'en connais qu'une ! Il y a une seule chose que j'ai la certitude de bien faire : peindre ceux qui souffrent et qui meurent ! Beaucoup de choses meurent avec eux : l'amour, la foi dans la justice présente, la foi dans la justice future... Chacun en mourant sait qu'il a droit à la vie et qu'il pourrait vivre si d'autres hommes — une coalition d'hommes — ne lui volait ce droit... »

Enfin voici l'ébauche du programme que Stanga finit par jeter sur le papier :

« Un roi, arrivé à un degré moral et intellectuel

supérieur, contemple une société qu'il veut mener, par sa façon de la gouverner, au même état de supériorité. Il a d'ailleurs résolu d'abdiquer quand il sentira que cette société sera vraiment affranchie. Ses principaux instruments seront : « Les maîtres d'école ». D'un côté liberté, de l'autre action ; liberté même dans l'erreur, mais toute l'aide efficace à la lumière.

Abolition de tous les liens : des liens matériels pour les coupables et pour les fous, des liens moraux pour tous les hommes : des menottes aux codes.

Abolition graduelle (progressive) de la propriété héritée : donner ce qui est suffisant à chaque naissance d'homme et que tout ce qu'il aura gagné, retombe au fond commun. Personnalité juridique de la femme ; égalité des sexes devant la conquête de la personnalité, de la liberté, du bonheur. Repos assuré à la vieillesse. Surveillance de la santé publique jusqu'à ce que la maladie soit éliminée de la terre... Appui efficace aux industries, aux commerces, aux sciences. Encouragement à l'homme pour la conquête de soi-même, de la terre, du ciel. Foi dans le progrès de l'humanité comme si elle n'était pas — et elle ne l'est pas — destinée à mourir avec la terre. Le culte de la vie...

Et je m'endormis, bercé par une grande espérance... »

Stanga a une sensation profonde de la solidarité de tous les hommes entre eux :

« Nous sommes tous, dit-il, enchaînés les uns aux autres, ainsi que le veut la nature. Mais les secousses de la chaîne, beaucoup ne les sentent pas autant qu'il faudrait. C'est que leurs pieds sont enveloppés de ouate et de velours. C'est à peine si, aux secousses violentes, quelque léger froissement se produit ; mais il est ressenti par les plus gras, eux-mêmes, les plus prospères. Ah ! si, au lieu de naître capitonnés, tous naissaient nus ! Si tous sentaient le fer rongeur ! Alors ensemble on chercherait à changer la chaîne en guirlande. »

A force de regarder la justice en face, le correcteur

d'imprimerie croit qu'il a fini par apercevoir ce qu'elle est en effet au travers des rayons fulgurants qui l'enveloppent.

... « J'ai enfin compris, écrit-il, que la justice existe, mais en dehors des codes. C'est une chose vivante, elle sort de la flottante harmonie, de la réciproque et libre subordination de chaque volonté individuelle à la volonté générale humaine. Mais liberté veut dire conscience : peut-être les hommes conscients seraient-ils libres et seraient-ils justes ?... Ce sont les hommes qui doivent faire les hommes conscients et libres. »

On devine que, hanté de tels songes, Stanga soit fort éloigné de la religion. Il n'a cependant rien dans sa pensée ni dans ses manières de l'anticlérical de chez nous. Il regarde l'Église sans haine, en historien, et son œuvre comme un monument qui n'est plus adapté aux mœurs ni aux désirs de la génération nouvelle :

... « L'Église, dit-il, mène ses fidèles devant des lits de mort et leur crie : « Tremblez ! » La nouvelle religion conduit ses néophytes aux lits où l'homme naît. Voilà la différence entre le vieil âge et le nouveau, le vieux veut mourir sans finir individuellement : il veut vivre dans l'au-delà par son esprit, et se prolonger matériellement sur la terre dans ses fils. C'est pourquoi il veut donner à ces fils le travail et la richesse qu'il a accumulée pour soi, accaparant, au détriment de ses frères, tout ce qu'il a pu. Ainsi l'hérédité favorise le prolongement de l'individu et l'égoïsme : il faut que les enfants soient tous nourris et élevés par la communauté, pour s'individualiser ensuite à leur tour, comme firent leurs pères pour un instant. »

Le bon sens et le rêve voyagent, comme le corps et l'ombre, chez ces petits fils de Goldoni. L'heure vient

où l'humble et sincère Stanga sent profondément qu'en vivant il ne peut rien pour hâter l'avènement du grand jour dont il croit entrevoir l'aube. Il commence à se demander s'il ne pourrait pas servir la chère Idée par sa mort ? Il veut être un « Avertisseur » pour ceux qui, obstinément, ont les oreilles sourdes et les yeux fermés. Il se forge ce dernier songe généreux de croire qu'une autobiographie émouvante, qui serait, avec la sienne, l'histoire de la génération des malheureux que son angoisse a coudoyés depuis l'enfance, secouerait l'indifférence, l'apathie des gens heureux, de ceux qui ont aux mains les puissances de l'autorité et de l'argent. Comment résister à l'appel d'un homme qui a voulu mourir pour donner à sa voix plus de sonorité ?

Peut-être à cette minute l'amour d'une femme aurait pu sauver l'infortuné Stanga ?

... « J'ai, dit-il, une immense nostalgie de la caresse féminine que je ne me souviens pas d'avoir jamais sentie. Peut-être ma mère m'a-t-elle autrefois serré contre sa poitrine ? Je ne le sais pas. Mais il me semble qu'une femme qui m'aurait aimé comme j'ai besoin d'être aimé eût été un peu ma mère et j'aurais éclaté en pleurs si je l'avais sentie mienne, si j'eusse senti que tout son univers c'était moi, moi ! et j'aurais pleuré dans son sein toutes les larmes que je n'ai pas pleurées depuis trente années... Une femme aurait satisfait à ce besoin que j'ai de protéger et d'être protégé. »

Cette femme n'est pas venue à son heure et Stanga ne l'attend point. Il ne sourit plus qu'à la mort si, sur cette face de « navré », il y a encore place pour le sourire. Stanga sait ce qu'il fera.

Il écrit son autobiographie en partie double ; il envoie l'un de ses manuscrits à un journal afin qu'il soit publié après son suicide. Il garde l'autre sur lui.

... « La secousse que ma mort va donner à cette humanité qui, douloureusement, marche, orientée vers l'harmonie, sera, pense-t-il, comme le heurt qui démolit un organisme vicieux, qui libère ses éléments, afin qu'ils trouvent leur vie et leur place : ma mort volontaire doit être un témoignage en faveur de la vie. »

Point de doute que sous les traits de Stanga M. Cena n'ait voulu se peindre lui-même. Ce n'est pas à dire qu'il partage dans sa naïveté, son romanesque, toutes les espérances du pauvre typographe. M. Cena a acquis le sens critique qui manquera toujours à une de ces intelligences primaires dont Stanga est le type merveilleusement italien. Mais lorsque chacun de nous descend au fond de sa propre âme, au delà du bon sens, de l'expérience, de la part d'égoïsme nécessaire à la vie individuelle, il y découvre les sources pures du rêve, et c'est bien à ces fontaines — sources de bonté, de pitié et d'espoir que M. Cena sent sourdre dans les profondeurs de son cœur — auxquelles Stanga a bu.

Pourtant, ce personnage populaire n'est pas seul, dans les *Avertisseurs*, à représenter la personnalité de l'auteur. Musset a peint dans *les Caprices de Marianne* deux aspects de lui-même sous les figures d'Octave et de Cœlio. Pareillement, Cena, qui nous donne, par la bouche de Stanga, l'expression de ses hérédités, parle encore, dans son livre, à travers un personnage dont il faut dire ici un mot : le poète Crastino.

Crastino éprouve pour Stanga une amitié qui est fraternelle. Il dit de soi-même :

« ... On me croit un idéologue, un monomane... Certes, je lis dans les journaux les faits divers, les accidents, les révoltes contre la misère, les suicides que cette misère inspire. Ces faits de chronique, les morts volontaires surtout ont le don de m'attirer : je cherche avidement et partout un avertissement... Les journaux devraient illustrer, commenter, choisir parmi ces crimes ceux qui sont propres à exciter leurs lecteurs à la bonté, à la réflexion sur les misères sociales, au désir d'y remédier. Le sang est toujours fécond : il est peut-être le seul réactif qui secoue la société inerte et soucieuse uniquement de son bien-être. Le sang nuit à la digestion. »

Pas plus que Stanga, Crastino n'échappera au vertige de meurtre qui tourne les révolutionnaires mystiques vers l'autorité personnifiée dans un souverain. Mais plus encore que Stanga, Crastino est persuadé de la vanité d'un tel « geste » :

« Si je pouvais admettre qu'il existât un homme responsable de tout ce que nous haïssons et que je découvrisse cet homme, je serais infâme si je ne le tuais pas au risque de ma vie. Mais je sais qu'il n'existe point. Et c'est cela qui complique la chose plus que ne le pensent les anarchistes. Ce qui existe, ce sont de petites et de grandes doses de mal que chacun de nous impose et subit. Et il y a des hommes qui peuvent procurer à autrui, à cause de leur puissance, un bien ou un mal très grands[1] ».

1. M. Cena vient de publier un beau poème — qui est une série de poèmes : *Homo* (1907), où il exprime définitivement sa conception de la vie, où la santé morale et physique ne font qu'un avec la bonté, la beauté, l'intérêt de l'espèce et de l'humanité, présente et future.

L'amour d'une grisette charmante et tendre n'empêche pas Crastino de mourir. Du moins, cet amour qu'il a connu sur sa route de bohème poitrinaire, cet amour italien qui verse, sur tout, de la lumière, contribue-t-il à mettre de la poésie et de l'espérance dans la mort elle-même :

« Je ne peux plus concevoir la mort que comme un passage, une crise... Au delà qu'y a-t-il? Je ne sais pas... Mais la mort, « la fin » n'existe point. »

Et ses compagnons de misère, les citoyens d'Aéropolis, hommes et femmes, pensent là-dessus comme le typographe Stanga et comme le poète Crastino. Celui d'entre eux qui prend la parole sur la tombe du camarade disparu, affirme, au nom de tous, la foi dans la durée de la vie, au delà de la vie :

...« La machine monstrueuse qu'est la société moderne, dit cet orateur révolutionnaire, a cassé les ailes et de Crastino l'a tué. Il était la liberté, la beauté, le bonheur qui chante dans les cœurs. Frères ! frères ! Il était l'amour... Nous qui ne croyons pas à la mort, nous jetterons sur son sein, à pleines mains, nos fleurs les plus vivaces, nos espérances, notre travail de préparation, pour un lendemain meilleur, avec la félicité et la reconnaissance des hommes de l'avenir.

On est tenté de comparer cette profession de foi spiritualiste aux affirmations de néant des radicaux et des socialistes du Nord. A l'heure actuelle, en France, n'est-il pas impossible à un fonctionnaire quelconque parlant si peu que ce soit au nom du Gouvernement français,

de mêler la plus hypothétique espérance de survie aux adieux qu'il apporte à un mort héroïque ?

C'est que le bien-être physique prend, dans les contrées du Nord, tant d'importance qu'il y fait le fond presque exclusif de la revendication sociale. Dans cette préoccupation toute matérielle, que la rigueur du climat, les exigences brutales de la vie justifient pour une part, ces révolutionnaires professent une violente animosité contre toute Église : ils reprochent aux divers clergés de s'être faits les alliés des classes dirigeantes, des « possédants », et de vouloir contenir, au nom de leur Dieu et des espérances du ciel, l'ardeur des revendications terrestres de ceux qui souffrent.

Les révolutionnaires du Nord enveloppent, momentanément, dans leur colère, toute philosophie spiritualiste. Ils craignent que, sous prétexte d'une espérance de répartition plus équitable de bonheur pour les hommes au delà de la vie, on continue de leur refuser, ici-bas, ce qu'ils estiment être leur dû.

La Péninsule bénéficie une fois de plus de la douceur de sa température, de la splendeur de sa lumière, de la sobriété qu'un climat méridional développe sans effort de vertu, chez les habitants. Aussi, dans ses préoccupations les plus directement sociales et économiques, l'Italie continue de faire, à la pensée pure et au sentiment, la place qu'ils méritent : dans le ciel italien les étoiles ne sont point éteintes.

Cela suffit pour transfigurer la « revendication révolutionnaire », pour lui enlever ce qu'elle a, ailleurs, de grossier, de brutal, par là d'incomplet et de déplaisant : dans la réalité des faits, comme dans l'œuvre

de M. Giovanni Cena, ces revendications apparaissent embellies de spiritualité et de clarté d'outre-tombe.

Affaire à ceux qui veulent vivre dans les ténèbres et dans la violence perpétuelles des luttes pour la puissance, d'affirmer que seules ces ténèbres et cette haine existent.

Ceux qui vivent dans la lumière, et qui ont goûté de l'amour, croient à la perpétuité de l'amour et de la lumière.

CHAPITRE XV

RÉVEIL DE LA SPIRITUALITÉ

Il est impossible de tenter de déchiffrer l'état d'âme de cet Italien d'aujourd'hui dont l'esprit inquiet oscille entre la résignation et l'exaspération, entre la superstition démocratique et le culte du surhomme, entre son attachement atavique à la religion chrétienne et le doute moderne, — sans faire allusion à l'œuvre critique et philosophique d'un esthète, dont la pensée s'est imposée à toute une génération de jeunes Italiens : M. Morasso, auteur de : *L'impérialisme artistique*.

Sa thèse est, qu'il y a connexion étroite : « entre la situation politique d'un pays, son état intellectuel, sa civilisation et son art ». D'autre part, M. Morasso définit en substance, cet impérialisme qu'il exalte : « la doctrine de l'élimination des faibles par les forts ».

Dans la pensée de son auteur, ce système serait appelé à anéantir définitivement les principes d'ascétisme, de résignation, préconisés par le christianisme, que M. Morasso flétrit du nom de « religion d'esclaves ». Au contraire, selon lui, « l'impérialisme » aurait pour but de remettre en honneur les instincts qui ont été combattus « par l'humanitarisme puritain et démocratique ». Ce sont, à savoir : le désir de dominer, et la

joie de vivre. Selon M. Morasso, la société italienne contemporaine serait en route vers cet idéal.

Malheureusement pour ce partisan attardé du dogmatisme germanique, les faits démentent ici la théorie. Il n'y a pas moyen, en lisant les ouvrages des écrivains modernes qui se considèrent comme affranchis des états d'esprits anciens, de n'être point frappé de cette observation : non seulement « la religion d'esclaves » n'est pas déracinée du sol de la jeune Italie, mais, au contraire, on est émerveillé de constater comme l'instinct spiritualiste et religieux se manifeste chez elle vif et persistant.

C'est qu'on a relevé plus haut la surprenante inconséquence qu'offre l'esprit d'une Mme Aleramo, qui est la théoricienne du parti féministe, et qui fait profession de totale incroyance. L'Italienne, affranchie de toute contrainte que Mme Aleramo a peinte dans son roman, se détache d'un mari devenu haïssable, pour reconquérir ce qu'elle nomme sa liberté. Quand s'aperçoit-elle que le sentiment qu'elle porte à un autre homme — et que, de bonne foi, elle avait pris pour de l'admiration intellectuelle — est monté à la tendresse ? Lorsque le penseur révolutionnaire vers lequel elle lève les yeux, confesse que, devant la mort des siens : « une lueur est née dans son esprit » ; et quand il déclare qu'il croit pouvoir expliquer « l'origine de notre essence » ; lorsqu'il dit que cette essence est « immortelle », et qu'il affirme enfin, qu'un jour, il pourra exprimer cette croyance : « la prouver [1] ».

1. Voir : *Tendances féministes*, ch. XIII, p. 267.



La vérité c'est que l'Italie contemporaine s'insurge contre les dogmatismes d'où qu'ils viennent, du bord scientifique ou religieux. La certitude que la science n'élaborera pas un système absolu et général de bonheur fait de l'autre côté des monts partie du bagage de ce qu'on nomme « bon sens ». Elle suffit à dégager un écrivain comme M. Giuseppe Lipparini de tout ce qui est chimérique dans les sommations des systèmes allemands.

Après notre Gustave Flaubert et son émule Villiers de l'Isle-Adam — l'immortel inventeur de Tribulat Bonhommet, — M. Lipparini raille, non pas la science, mais le « médiocre dévot de science », ce nigaud contemporain qui veut détrôner un dogme au profit d'un autre dogme dont lui-même il est l'inventeur, le dispensateur et le grand-prêtre.

Vraiment, les lecteurs du roman de M. Lipparini : *le Maître du temps*, se demandent d'abord s'ils ne sont point partis pour une fantaisie à la Jules Verne quand on leur parle d'un docteur Schwatz, inventeur de cet appareil photographique merveilleux qui fait ressusciter en images les événements passés et, pour le plaisir des contemporains, reproduit des idylles grecques, les guerres de Napoléon, aussi bien que des scènes contemporaines. Mais voici que ce Docteur a la malencontreuse pensée de tourner vers sa propre maison son cinématographe magique. Et que voit-il alors ? Sa femme est occupée à le tromper ; sa fille est en fuite avec un galant.

Il ne lui reste plus qu'à mourir. Il se tue ; il emporte dans la tombe son secret inutile.

Au moment où, si longtemps religieuse et catholique, l'Italie a senti passer sur soi un souffle de libre examen, la science devait, là plus qu'ailleurs, créer de ces « grotesques », de ces plaisants « infaillibles », qui, en croyant s'affranchir, n'ont fait que changer de dogme.

Dans son *Maître du temps*, M. Lipparini a fouaillé ces niais, avec une énergie qui remet toutes choses au point. Cette opportune vigueur a soulevé de l'enthousiasme chez les esprits vraiment libéraux et affranchis qui refusent de passer d'un joug à l'autre. Cette joie a été si vive qu'un critique italien a pu écrire, à propos des romans de M. Lipparini[1] :

« L'évolution est faite ; l'Italien que d'Azeglio

1. M. Lipparini est l'auteur d'un autre roman : *la Feuillée;* il vient de publier un volume de vers : *Poèmes et Elégies*. M. Lipparini est, en outre, un critique distingué.

Il faut citer encore ici le bon roman « moral » de M. Alfredo Baccelli : *le But* (1907). Le protagoniste est le Comte Savelli. Il mène une vie d'oisiveté. Il en sent le vide. Il espère se racheter par l'amour ; mais là aussi il est déçu. Alors Savelli comprend le sens de la vie : il se mariera avec une jeune fille pure et charmante, il travaillera de sa carrière de médecin, il entreprendra l'étude scientifique de la tuberculose. Alors il acquiert le bonheur et la gloire.

M. Buzzi, qui vient de recevoir à Milan le prix de poésie, décerné par la revue *Poesia*, publie un roman en trois volumes — 1200 pages : *l'Exilé*. C'est l'histoire compliquée et trop développée d'un poète, Ignace Lanfranchi. M. Buzzi entreprend la tâche laborieuse de raconter : « les aventures intérieures de cette âme noble et tendre, depuis ses premiers souvenirs jusqu'à sa mort ». Le jeune écrivain tombe dans la déclamation et la prolixité, mais on trouve dans son livre de belles pages et des pensées intéressantes.

demandait en 1870 nous est né. Comment en effet aller plus loin que cet art qui est sa propre critique à soi-même, et rit des excès de son épopée ? »



Rire est le mot propre. Lafontaine a écrit une fable charmante dont les héros sont un catholique et un huguenot de bonne foi. Ces deux personnages discutent ensemble sans s'injurier. Et ceci est le résultat de leur controverse : le catholique va se faire protestant tandis que le huguenot devient romain. Un romancier de beaucoup d'esprit et de charme, M. Adolfo Albertazzi, est parti de ce thème. Lui aussi, il sent profondément que l'Italie ne gagnerait rien à s'affranchir du dogmatisme catholique pour aller s'agenouiller, bouche béante et les yeux clos, devant les révélations du socialisme doctrinal.

Afin d'illustrer son scepticisme de façon souriante, il a mis en scène, dans son roman *Ave*, un prêtre sincère qui arrache un socialiste professionnel à ses négations, tandis que les doutes, les convictions matérialistes du socialiste passent, en chassé-croisé, dans l'âme, jusque-là mystique, du prêtre.

Mais le roman n'est pas une satire, il est plutôt une prédiction, et, d'une certaine façon, un symbole. En effet, au moment même où il abandonnait le premier plan de son récit aux deux discuteurs, M. Albertazzi a conservé le meilleur de ses sympathies pour un troisième personnage : c'est une jeune fille, la sœur de l'ecclésiastique. Elle est fiancée au « leader » socialiste ;

elle l'aime ; mais ce néo-catholique a maintenant d'autres préoccupations qu'elle. Tandis qu'avec son convertisseur il discute du plus grand bien des corps et des âmes, frère et amoureux oublient les devoirs particuliers de tendresse et d'amour que sûrement ils ont vis-à-vis d'une sœur et d'une fiancée.

De toutes les ironies qui se font jour à travers le roman de M. Albertazzi, celle-ci n'est ni la moins italienne ni la moins vive : l'auteur de *Ave* est bien persuadé que la passionnée d'amour, c'est-à-dire la femme, aura à souffrir des distractions philosophiques et sociales que les fermentations de la pensée et de la controverse imposent aux hommes de la génération nouvelle[1].



De toutes ces ironies se dégage, avec un relief d'un intérêt particulièrement saisissant, la figure de M. Enrico Butti[2]. Nous avons étudié ailleurs la philosophie de son œuvre scénique, qui peut-être plus que ses romans correspond à la maturité de son talent[3]. Mais c'est par le roman que M. Butti a débuté ; c'est dans le miroir du roman qu'il a fait la connaissance de soi-même et, avec soi, des hommes de sa génération qui lui ressemblent.

Ainsi, ces œuvres, précoces et transitoires, dans

1. M. Albertazzi est un bon critique littéraire. Il a écrit une série de volumes : *Histoire des genres littéraires italiens*. Dans sa belle publication sur le Roman, M. Albertazzi consacre les trois quarts de son livre aux « Origines », à « Manzoni », et à « Nievo ».
2. Enrico Butti, né à Milan, en 1868.
3. Voir notre *Théâtre italien contemporain*.

lesquelles ni l'artiste ni le penseur n'ont donné toute leur mesure, sont d'un intérêt particulièrement vivant. Les tendances qui s'en dégagent, les réflexions qu'elles éveillent, font passer sur des imperfections d'exécution, et sûrement, sur les routes inconnues où elle est en marche, la jeune Italie n'a pas de cavalier d'avant-garde qui, mieux que le romancier Enrico Butti, ait exploré le chemin.

Si l'on veut comprendre toute la valeur de l'évolution qui s'est produite dans la pensée de cet écrivain depuis la publication de ses premières œuvres jusqu'à ce jour, il faut se reporter à l'analyse de la crise d'âme que traversa M. Fogazzaro lorsqu'il quitta sa famille pour venir achever à l'Université de Turin ses humanités supérieures : à vingt-cinq ans de distance, le même problème de conscience se pose, pour ces deux étudiants, séparés par une si importante évolution de l'histoire des idées, et il se résout à peu près de la même façon.

Elevé par des maîtres ecclésiastiques, M. Fogazzaro avait senti, dès l'adolescence, passer, sur sa foi orthodoxe, le souffle de libre examen qui circulait dans la jeunesse universitaire de son temps. Un livre d'intentions composites : *Malombra,* dans lequel, à la faveur de l'occultisme, le jeune romancier essayait d'accorder la croyance religieuse et la science contemporaine — est demeuré comme le témoin de ces débats d'âme[1].

Quand à son tour M. Butti vient s'asseoir sur les bancs de la faculté de médecine et de la faculté de droit, la

1. Voir : *Antonio Fogazzaro,* chap. VI.

jeunesse universitaire n'en est plus au libre examen elle a franchi cette étape. En face du dogmatisme ancien, elle a construit une nouvelle tour d'ivoire où elle habite. Elle est positiviste, matérialiste, vériste. On échappe difficilement à l'ambiance de pensée dans laquelle on développe son talent, et c'est d'ailleurs un des penchants naturels de la jeunesse de s'abreuver des idées dominantes, quelles qu'elles soient, comme d'un vin trop fort, qui anime et qui oblige à crier à tue-tête, avec des gestes violents.

Comme Don Juan qui disait à Sganarelle : « Je crois que deux et deux font quatre et que quatre et quatre font huit », M. Butti, qui se sentait également doué pour les mathématiques et pour les lettres, désira manifester aux yeux du vulgaire les convictions de sa vingtième année par un livre qui fit du bruit. Or, ces convictions étaient toutes des négations. M. Butti sentait en soi les fureurs sacrées d'un ennemi personnel de Dieu : il faisait profession d'athéisme et de total déterminisme. Il écrivit donc son premier roman pour dire, au libre arbitre, son fait.

Ce livre s'appelle : *l'Automate* (1891). Il met en scène, selon l'esthétique vériste, un homme qui ne sait pas ce qu'il veut et qui, en tous les cas, est privé de la volonté nécessaire pour faire passer à l'acte ses désirs, ses espoirs instinctifs. Il est l'écrivain qui ne peut dépasser la dixième page du livre qu'il voudrait écrire, le fils qui se croit aimant et qui voit mourir sa mère sans émotion sincère; le séducteur qui a abandonné une jeune fille douce et humble et qui, enfin, après avoir réussi à conquérir une coquette, la perd le

jour même où il a enfin obtenu d'elle ce qu'il avait le plus souhaité.

Que s'est-il donc passé entre Attilio — le héros de M. Butti, si le mot héros n'est pas ici par trop ironique — et la sémillante jeune femme qu'il avait conquise ? Tout simplement ceci : Attilio, désespéré de la froideur de sa belle, a tout préparé pour son départ : à présent qu'on lui cède, il ne peut s'imposer l'effort de décommander ses préparatifs ni de changer ses plans.

Les très jeunes écrivains ont coutume de verser dans ces exagérations littéraires derrière lesquelles on les aperçoit, comme embusqués et guettant l'effarement du bourgeois dont ils comptent bien avoir déconcerté les prévisions, le bon sens et la logique naturelle. M. Butti ne devait pas s'attarder dans ces exercices, il semble qu'en écrivant *l'Automate* il se soit débarrassé d'un état d'esprit qui était étranger à sa propre nature et qui pesait sur lui. Et peut-être a-t-il fait là aussi un sacrifice au besoin que tous les jeunes gens de l'école naturaliste éprouvaient de décrire avec précision les rites de l'amour physique et l'avilissement de l'homme entre les mains d'une femme experte à gouverner sa sensualité ?

Mais la vocation de M. Butti est la plus opposée du monde à ces habitudes de pensée et d'art. Si, dans *l'Automate*, il s'est quelque peu moqué du public, à travers le personnage d'Attilio, c'est l'homme qu'il était lui-même au moment où il écrivit ce roman positiviste que Butti démasque, dissèque et corrige, avec une visible colère, sous les traits de l'étudiant en médecine Albert, protagoniste de son roman : *l'Ame* (1893). Ce carabin, enivré de positivisme, n'a pas une « âme noble » ; il

courtise, d'assez vilaine façon, une jeune fille, Jeanne, qui, entre autres raisons de charme secret, lui plaît, parce qu'il a diagnostiqué sa nervosité maladive. Albert conduit l'aventure de cette séduction sans illusion, sans amour, avec préméditation et sang-froid. Ce qu'il met d'apparences sentimentales dans sa cour est voulu et calculé : le positiviste qu'il est, applique, là comme ailleurs, sa méthode de cause et d'effet. Mais la victime de cette tentative perverse aime, elle, profondément ; elle souffre de cet amour au point d'en tomber malade. Albert, que ce trouble inquiète, en vient à se demander si derrière toute cette émotion la jeune fille ne cache point quelque aveu difficile ? La ville a, autrefois, un peu jasé d'une aventure qu'elle prêtait à Jeanne. La jalousie, née sans qu'il s'en doute, arrache enfin à Albert quelques élans de sincérité. Un soir vient où, au milieu de beaucoup de sanglots, la jeune fille avoue la vérité qui sera un obstacle à leur bonheur complet : autrefois un homme l'a fascinée par ses regards hypnotiseurs, elle était en son pouvoir. Il est mort, mais le fil n'est point coupé qui reliait ce magnétiseur à sa victime. De là où il est, il continue de se manifester à elle ; il la tourmente. C'est le frôlement de ce spectre qui détraque les nerfs de la pauvre enfant, qui la mine, qui finira par la détruire.

Albert, qui s'est laissé envelopper par les émotions de ce récit, est remué jusqu'aux moëlles par la sincérité de l'épouvante dont il a le spectacle. Il veut « voir » lui aussi, il veut connaître quelle réalité d'outre-tombe correspond aux angoisses de Jeanne. De suggestionné qu'il est déjà, il passera à l'hallucination.

« Au point de vue purement littéraire, écrit excellemment M. Muret, le chapitre consacré au mariage nocturne de ce fantôme est une chose admirable. Il suffit à placer M. Butti en fort bon rang parmi les maîtres « ès-terreurs » du roman contemporain, à côté du Maupassant du *Horla*. »

De la minute où Albert a mis le pied dans ce surnaturel, il est logique qu'il méprise ses affirmations d'autrefois. Il est brouillé avec cette « raison » qu'il appelle maintenant vaniteuse, lâchement sceptique et impassible », dont il avait fait la règle de tout. Et le voilà parti à la conquête de certitudes demi-psychiques, demi-mystiques, demi-physiologiques, sur lesquelles il rêve d'établir sa conviction nouvelle.

Ce n'est pas forcer ici une comparaison que d'évoquer, en face du surnaturel de *l'Ame* de M. Butti, le surnaturel de *Malombra* de M. Fogazzaro, et de montrer ces deux romanciers partis des points les plus opposés de l'horizon philosophique — du catholicisme et de l'athéisme — se rencontrant dès la seconde étape de leur route, sur le terrain de l'occultisme.

Ils ne devaient s'y installer définitivement ni l'un ni l'autre, car leurs cerveaux de sincères chercheurs ne pouvaient s'accommoder longtemps de solutions bâtardes. Un Fogazzaro devait s'apercevoir vite que la science envisagée sous cet angle est un pauvre soutien de l'idée religieuse. Pour M. Butti, il fut promptement d'avis que le surnaturel scientifique a peu de chances d'éduquer l'âme humaine.

Il laissa donc là les « esprits », les « visions », les « hallucinations », les « phénomènes spirites », et dé-

cida d'appuyer l'oreille sur le cœur de l'homme à cette place où, dit-on, se fait entendre la voix de la conscience morale. Il voulait constater par soi-même s'il percevrait la voix de cette « âme » intérieure qui n'a pas besoin de se manifester de nuit, avec une enveloppe de fantôme, pour qu'on accepte l'idée de son existence et la valeur de son action.

Le roman de M. Butti qui a pour titre : *l'Immoral* (1894), met en scène ces préoccupations non plus de « spiritisme », mais de « spiritualité ».

Le problème est, cette fois, posé avec une simplicité méritoire. On pourrait le formuler ainsi : un homme qui, par une action mauvaise, s'est procuré des avantages matériels et mondains, peut-il en jouir tranquillement? Le remords, manifestation douloureuse de la conscience, n'est-il qu'un épouvantail astucieusement inventé par la Faiblesse et par ce qu'on nomme « Vertu » pour effrayer la Force et ce qu'on nomme « Vice » ? Cette conscience n'est-elle qu'un préjugé installé dans les esprits par des atavismes de peur, par des hérédités religieuses ? En ce cas, pourquoi ne pas tenter de s'en affranchir ?

L' « immoral » de M. Butti s'appelle Paul Ermoli. Il regarde avec envie les richesses de son cousin Diego Rebeschi. Il sait que Diego, l'a autrefois institué son légataire universel. Mais il soupçonne que des sentiments nouveaux sont nés depuis dans le cœur de Diego : n'est-il pas épris d'une veuve belle et séduisante dont, d'ailleurs, Paul est, lui aussi, amoureux ? Si Diego épouse donna Fulvia, la fortune espérée et la femme convoitées, — tout échappera à Paul.

Un jour d'été, les deux cousins sont en excursion dans les collines de l'Emilie où çà et là de petits volcans jaillissent du sol. Ils forment des sortes de puits de lave encore brûlante, qui se solidifie, et retient à jamais figés les corps qui s'y noient. Maladroitement, Diego glisse dans cette poix bouillante. En lui tendant la main, Paul peut le sauver. Il ne bouge point. Par deux fois, il voit le mourant remonter à la surface, déjà pareil « à une statue de lave », essayer de s'agripper au rebord du puits, appeler au secours et disparaître à jamais. Paul laisse accuser et condamner comme l'auteur de la mort de Diego un pauvre chemineau à demi idiot. Lui, il hérite de son cousin. Respecté, envié, impuni, il va jouir de toutes les douceurs de la vie.

Tous ces faits passés, sont narrés au lecteur par les réflexions du protagoniste. Le livre ouvre en effet, le jour du mariage de Paul avec la belle Fulvia. Paul est un raffiné sensuel, il est affolé par la beauté de la femme longtemps désirée qui va être sienne. Mais pour que ce bonheur dure, il faut que la volonté tendue de l'assassin domine toute faiblesse intime. Or, les remords bouleversent Paul malgré lui : de terribles visions le torturent, elles se dressent devant ses yeux, elles obscurcissent le présent heureux. Tout le fait tressaillir et le glace : la froideur d'un ami, la vue d'un volume de Dostoïevski sur la table de sa fiancée. La découverte, chez Fulvia, du portrait de Diego suscite en lui des souvenirs qui, soudain, le font muet et chancelant.

Le mariage est conclu pourtant et il met les nouveaux époux l'un en face de l'autre. Fulvia se défend. Un doute l'étreint à cette minute. Une lettre anonyme a

précisé les soupçons que jamais elle n'avait voulu accueillir. Dans une espèce de fièvre, elle accuse Paul, qu'elle adore, d'avoir tué l'infortuné Diego. Devant cette attaque imprévue le jeune mari garde son sang-froid. Il se justifie — et avec tant de hauteur, de dignité, de mépris, que Fulvia, repentante et conquise, tombe éperdue dans les bras de l'époux. Cette fois encore, Paul a vaincu, il triomphe.

Mais lorsqu'après le voyage de noces, les jeunes mariés s'installent dans la somptueuse villa du pauvre mort, le tourment sans merci ressaisit l'assassin, le sommeil lui échappe. Il descend l'escalier de son orgueil. Au milieu des richesses et auprès de la femme qui sont les dépouilles de sa victime il est le plus malheureux des hommes.

Et, peu à peu, tout ce qui le soutenait, l'abandonne. L'heure est passée où son positivisme l'autorisait à rechercher son bonheur à travers et contre tout. Il sent mourir la fierté qui lui faisait affirmer :

« Je n'ai peur de rien... Rien ne me résiste, je sais vouloir et agir, me dominer et dominer le monde... J'ai l'intelligence et la force... j'aurai tout ce que la vie peut donner, je suis l'homme supérieur, le surhomme, le felishomo... »

Il se souvient du jour où, adolescent, il a forcé une serrure dans la chambre de sa mère, pour voler un peu d'or. Il se rappelle le cri d'épouvante maternelle : « Oh ! mon enfant — toi ! toi ! comment as-tu pu faire cela ? » Ce cri il l'entend sans cesse à présent. Il sent que depuis le jour de ce premier crime sa vie n'a pas été, comme il voulait se le persuader à lui-même, « une victoire de

sa propre volonté sur les préjugés héréditaires », mais bien, en soi, le développement de ces instincts bas qui déjà couvaient depuis son enfance. La punition égalera la faute.

Et désormais, M. Butti a fait son choix : il est pour le « libre arbitre » contre « l'automatisme », pour la « conscience morale » contre le « déterminisme positiviste ».

On sait que le grand reproche adressé par les disciples d'Auguste Comte aux penseurs de l'école spiritualiste peut se formuler en quelques lignes :

« ...Nous n'avons pas à nous inquiéter, disent-ils, de savoir d'où nous venons, ni où nous allons : les causes et les conséquences nous échappent : seuls les faits et les groupes de faits appartiennent à notre observation. Il faut se cantonner dans ces limites. »

Ayant connu cette méthode desséchante, M. Butti s'insurge définitivement contre elle. On vient de voir l'effort qu'il a tenté pour étudier, selon les moyens psychiques et philosophiques dont il dispose, l'origine morale de l'homme. Dans son dernier roman : *l'Enchantement* (1903), il ne se contente plus de se demander d'où l'homme vient : il veut savoir où l'homme va, et si sa fin est d'ordre rationnel ou sentimental.

Le héros de *l'Enchantement*, le comte Aurélio Imberido, a vingt-cinq ans. Il est bien fait de sa personne : il passe sa vie dans le travail littéraire et intellectuel. Il s'y enferme comme dans un cloître où il ignore la vie réelle. Le but de toutes ces études de philosophie positive, de sociologie et d'économie politique, est noble. Aurélio espère ouvrir à l'humanité des horizons nou-

veaux ; il rêve de se tirer lui-même de l'obscurité où il languit, de devenir « un meneur d'hommes de pensée, comme ses aïeux ont été des meneurs d'hommes de guerre ».

Des insuccès de première jeunesse n'ont fait qu'aiguiser sa volonté de réussir.

« L'unique idéal digne d'un homme intelligent, pense-t-il, c'est d'aspirer à une humanité supérieure, à une évolution de l'espèce poussée de plus en plus vers le ciel : s'arrêter pour rendre heureux ceux qui existent n'est et ne peut être jamais qu'un désir ingénu, vain et sentimental. »

Ou encore :

« Un peuple fidèle, guidé par une aristocratie digne, active et cultivée, a aujourd'hui parmi les peuples inquiets, conduits par des gouvernements plébéiens, toutes les chances de triompher et de s'imposer. L'aristocratie n'a-t-elle pas en effet la tâche de conserver la tradition de la race ? d'empêcher que les types caractéristiques de l'humanité se perdent ou se transforment ? »

Peut-il se trouver une contradiction plus flagrante qu'entre le programme de ce patricien, héros de M. Butti, et les espoirs du plébéien Stanga, protagoniste des *Avertisseurs* de M. Cena ?

Aurélio a fait une étude sur les aspirations communes aux nouvelles écoles sociales et à la morale chrétienne. Cette étude tend à démontrer que la fusion des deux courants ne peut être lointaine. Aurélio n'a pas confiance dans l'avenir du socialisme chrétien. Il déplore le jour où : « avec de grandes revues et de forts capitaines, la partie inférieure de l'humanité s'insurgera contre la supérieure, tentera l'effort suprême pour arrêter le

phénomène fatal de la civilisation et de l'évolution ». Il travaille à bâtir une digue contre cette inondation. Il écrit dans son « programme » :

« Les lois, les formules courantes et les théories préférées de notre temps menacent les futurs progrès de l'Espèce. En effet, elles tendent à étouffer la lutte pour l'existence à renier le principe héréditaire, à distribuer les droits, les pouvoirs et les biens, au nom de raisonnements abstraits, mathématiques, qui sont en opposition avec les exemples de la nature. Il faut donc réveiller de leur léthargie ces aristocrates oublieux de leur passé, réveiller ceux qui se sont endormis par faiblesse ou par inertie, reconstituer une aristocratie batailleuse qui s'alliera aux riches de l'élite des pensants. Ces forces réunies pourront arrêter la marche de la plèbe barbare, ivre des succès obtenus, désireuse de dévastation et de rapine. »

Sous l'empire de ces idées, le comte Aurélio dédaigne l'amour. Il ne se contente pas de le dédaigner, il le hait :

« L'amour, l'amour, toujours l'amour! » s'écrie-t-il avec mépris.

Et ailleurs :

« La femme, toujours la femme! Au-dessus de toutes les pensées éclate le souvenir de l'acte immonde. L'homme est l'esclave soumis de sa chair : le bas instinct de la génération domine toutes ses facultés physiques et morales. »

Et M. Butti explique en ces termes la psychologie de cette indignation passionnée :

« Aurélio Imberito, écrit-il, craignait et repoussait l'amour à cause de l'influence maléfique qu'il exerce sur les hommes intelligents, sur ceux qui luttent en vue d'un Idéal, spécialement sur ceux qui sont capables de belles entreprises et de nobles desseins. Il remarquait que, tombés dans le

domaine de la passion, ces hommes oublient facilement leur devoir et leur but... Pour eux le spectacle du monde disparaît, leur existence devient une action haletante, leurs pensées et leurs actes ne tendent plus qu'à l'égoïste conquête du Plaisir. Des hauteurs où ils s'étaient élevés, ils reculent vers les bassesses originaires, ils perdent talent et volonté; ils se confondent avec la masse stupide occupée à vivre. Combien d'ascensions interrompues par l'Amour! Que de carrières brisées, que d'énergies dispersées!...[1] »

Dans cette conception, la femme apparaît sous les traits de la Circé qui change les hommes en bête. Elle est la « sirène » ; elle n'a jamais compris ni admiré les êtres supérieurs qui l'humilient en ne l'aimant point.

Ceux qui ont entrepris de lutter contre les tentations de la chair ont été d'accord à dire que la meilleure méthode pour s'affranchir de ses exigences était, non de la vitupérer, mais d'en détacher sa pensée — sans parler de la solution de Rabelais qui conseille, avant tout, de « la satisfaire ».

Il y a de la rancune, c'est-à-dire de l'attrait secret, dans les sarcasmes dont Aurélio poursuit inlassablement la femme et l'amour. Par ces portes de la préoccupation constante et de la colère, l'amour et la femme rentreront victorieusement dans un cœur qui croyait les avoir bannis à jamais.

Les choses se passent conformément à la loi éternelle qui veut que l'homme et la femme ne se fuient point, mais aillent l'un à l'autre avec confiance. Dans la solitude de campagne où il habite, Aurélio rencontre une

1. De même Alexandre Manzoni enlevait de ses *Fiancés* des pages d'amour sous prétexte que : « l'on fait toujours à l'amour une part trop importante. »

belle jeune fille qui a de la grâce et de la tristesse. Par loyauté pour ses principes, il lui déclare :

« ... Je m'aperçois qu'il sera bon pour nous deux que je vous fasse tout de suite une confession loyale : Je suis misogyne. »

« Misogyne ? répète Flavie, le mot n'a pas de sens pour elle.

« Hélas, Mademoiselle, le terme est peut-être obscur, mais sa signification est claire ; je veux dire : ennemi des femmes. »

Après trois cent onze pages de luttes contre soi-même, et contre la « sirène » généralement considérée, le misogyne Aurélio finit par épouser cette Flavie, femme entre toutes les femmes.

M. Butti est bien d'avis que, pour expliquer cette fin naturelle, qui est aussi la fin providentielle, il suffirait de dire que le comte Aurélio s'est détaché de l'orgueil pour marcher, en toute humilité de cœur, dans le sentier commun. Mais des hommes de ce caractère ont besoin que les événements extérieurs les aident à se débarrasser de ces carapaces de systèmes où ils se sont bouclés comme dans des armures. Plusieurs circonstances où Flavie n'a point de part serviront de prétexte à Aurélio pour sortir de son idéologie et pour rentrer dans la réalité vivante. Et d'abord il aura la douleur de retrouver ses thèses d'aristocrate dans la bouche d'un de ses parents qui n'est qu'un sot prétentieux. En passant par cet interprète, elles prennent une ampleur caricaturale qui met en relief toutes leurs faiblesses et qui finit par les disqualifier aux yeux d'Aurélio lui-même. D'autre part, Aurélio assiste à une émeute. Il voit des milliers

d'individus, qui semblent ne former qu'un seul corps, être mus par un sentiment, une volonté unique, obscure, invincible. D'une seule voix, ils crient par la ville : « Mort au Gouvernement ! Mort aux Usurpateurs, vive la Liberté ! »

Aurélio est un songeur, non pas un homme d'action, et si parfois il a rêvé creux, il ne se sent en rien l'âme d'un Don Quichotte. Non, ce n'est pas l'amour de cette petite Flavie, à présent installé dans son cœur, qui lui a volé des forces. Jamais, il n'a sérieusement songé à jeter sa vie en travers d'un mouvement si impétueux. L'affaire est de se préparer à soi-même une retraite de dignité, qui, par la suite, ne l'oblige point à se mépriser secrètement pour avoir ainsi brûlé ce qu'il adorait.

« Comment, se dit-il, vaincre un tel ennemi ? Par quels moyens ? Comment ouvrir tous ces yeux qui sont aveugles ? Comment faire entendre une voix à toutes ces oreilles qui sont sourdes ? La tentative en sera vaine ! La foule est souveraine... L'hydre vorace est déchaînée pour dévorer de ses innombrables gueules toutes les choses grandes, belles, nobles, tout idéal, toute tradition, toute foi... Et personne au monde n'est en état de contenir cette hydre. Dieu seul peut lui remettre des chaînes, la rejeter vaincue, humiliée, dans sa cage... Que vaut désormais l'individu contre la masse ? Il est une voix entre mille voix. »

A cette minute où il a la vision de l'inanité des efforts orgueilleux qui rêvent de se mettre en travers de l'évolution de l'histoire, Aurélio n'aperçoit d'autre port à ses déceptions que cet amour jadis tant dédaigné. Il se rejette vers le souvenir de Flavie, il l'appelle ; il songe

à la place que tous les poètes du monde ont faite à l'amour :

« Sans lui, l'univers n'aurait plus de soleil ; la gloire, la richesse, la paix, la foi elle-même ne seraient que des paroles vides de sens. »

Confusément, mais profondément, l'aristocrate Aurélio croit que la conduite générale de l'univers appartient à cette Providence qu'un Bossuet aperçut comme le moteur de l'Histoire universelle ; mais il distingue aussi que cette même Providence a donné l'amour aux hommes afin qu'il fût la consolation des défaites individuelles, le soutien des espérances générales qui se lient à la propagation de l'humanité sur la terre.

« Flavie ! dit Aurélio à cette jeune fille presque populaire qui, tandis que lui-même était tourmenté par l'Idée, a déjà connu l'épreuve d'un amour malheureux — Flavie ! il n'y a que la mort qui puisse m'accueillir, si toi tu me repousses. »

L'ironie jaillit nécessairement de la contradiction, c'est dans le dessin des caractères un des secrets de la haute comédie. Une analyse qui rapproche ainsi les faits, précise à l'excès ces disparates ; elle risque de donner à ce roman de *l'Enchantement* la couleur d'une satire. Ce n'est pas le ton du livre. M. Butti est entré avec affection, avec émotion, dans les troubles d'âme d'Aurélio. On peut dire qu'il s'est senti son parent, puisque, dans un article de revue, il a écrit à côté de son roman ces lignes si caractéristiques et qui pourraient

servir d'épigraphe à toute la partie sociale du livre de *l'Enchantement :*

« ... Je doute du progrès. Les systèmes athées et socialistes me semblent grotesques ou mauvais ; mais je dois reconnaître que nos adversaires ont pour eux le nombre, la force, peut-être l'avenir ; tandis que je suis le lambeau d'un passé condamné, qui, sans doute, ne reviendra pas. »

Aussi le vieil ennemi de l'amour qui s'est appelé tour à tour Attilio, Edme et Aurélio sous les masques divers que M. Butti lui posait sur le visage, revient à l'idée de fonder un foyer.

« ... Enfin s'écrie Aurélio, au moment où Flavie l'accueille, l'heure divine de la révélation a sonné pour moi. Dans ma sottise, j'avais lutté contre toi comme si tu étais une ennemie envoyée vers moi pour me perdre, par quelque génie malfaisant ! Aimer, aimer magnifiquement, voilà le secret de la joie ! Pourquoi souffrir ? Pourquoi lutter ? ... »

Si l'on prête l'oreille au timbre particulier de cet épithalame, il faut avouer qu'il sonne le désenchantement. La génération inquiète à laquelle appartient M. Butti semble incapable d'aimer avec la simplicité d'âme d'autrefois. On dirait qu'elle use de l'amour comme d'un narcotique pour endormir une souffrance perpétuelle, calmer les blessures d'une chute. Et quel est donc cet amour nouveau qui voudrait dispenser l'homme de la lutte ?

Les familliers de M. Butti ne croient pas qu'Aurélio trouve, dans l'amour de Flavie, le terme définitif de ses inquiétudes. Ils ont le sentiment qu'il ne fait que s'y reposer de ses échecs, et, peut-être, y puiser le sens de la vie, qui a un peu manqué à ses premiers songes. Ils

disent que l'on reverra le héros de *l'Enchantement* détaché des joies de l'amour par la mort de la femme choisie, revenir à la lutte pour « l'Idée ». Un critique anonyme de la *Nuova Antologia* qui, dans le numéro du 12 juin 1903, citait les paroles [illegible] par lesquelles Butti déclarait [illegible], promet à l'auteur de *l'Enchantement* que toute une génération est prête à le suivre [illegible] il déploiera sa bannière.

« Je crois [illegible] qui peuvent [illegible] mais [illegible] »

[illegible]

draient avoir la foi ; dans celles des fanfarons d'athéisme qui ont de vieilles racines sous les parvis d'Eglise ; dans celles de tous les hommes qui, par tradition, ou par décence mondaine, ou par opposition politique, ou par besoin sincère de religiosité, continuent de « satisfaire à l'extérieur », tout en ayant des liens secrets avec le positivisme moderne, voire le scepticisme total.

En effet, que l'on aille s'asseoir aux conférences, que M. Fogazzaro à inaugurées à Turin, et qui s'efforçent d'appliquer, aux questions religieuses, la méthode scientifique — ou bien que l'on écoute de brillants jeunes littérateurs italiens qui s'attachent à porter la livrée du positivisme moderne et du scepticisme, avec autant d'élégance que les vêtements de style anglais — on a le sentiment que ni ici, ni là, la paix d'âme n'est totale. Tous ces gens continuent de soutenir ce qu'ils ont cru, un instant, être la vérité absolue, ceux-ci par noblesse d'âme, ceux-là par « snobisme » intellectuel.

Mais, derrière cette façade qu'un brouillard voile, quelque chose monte, qui sera fécond. On sent que l'Italie est grosse de vie nouvelle, et que ce « renouveau » ne se manifestera pas seulement par la résurrection de cette prospérité économique, qui est déjà, pour le reste de l'Univers, une leçon et un objet d'admiration. Lorsqu'on se sera débarrassé du vieux personnel, qui continue de jouer, devant les spectateurs cosmopolites, une pièce démodée, et quand le nuage qui couvre la scène sera dissipé, la place appartiendra à la seule sincérité d'un peuple recréé et jeune[1].

1. Il y a sans doute une hypothèse en opposition directe avec

Il se pourrait alors que l'Italie se découvrît, une fois de plus, un rôle supérieur à jouer pour le plus grand profit de la civilisation générale.

La vieille Europe fléchit à l'heure actuelle sous le poids de ce péché très contemporain : elle a donné au bien-être physique une importance exagérée, et quant à l'idéal de justice, elle semble l'avoir limité à l'organisation, à la répartition des biens tangibles et matériels.

Or, la première, la Péninsule dessine une réaction contre ce bas positivisme — soit qu'elle échappe plus aisément qu'une Amérique, qu'une Allemagne, qu'une Angleterre, qu'une France à la tyrannie des besoins

ces espérances de la civilisation européenne et peut-être est-il remarquable qu'un romancier italien, M. L. Ferri, l'ait précisé le premier. Sous ce titre : *La fin du XXe siècle*, il s'est appliqué «... à pronostiquer, par tout ce qui est aujourd'hui, tout ce qui pourra être, après cent ans de travail, d'inventions, de science perfectionnée, de sentiments affinés ». Dans cette fantaisie M. Ferri détrône la maison de Savoie au profit du Socialisme révolutionnaire, découvre dans la chaleur solaire une puissance qui supplée à tous les anciens efforts des hommes, bouleverse les moyens de production et de transport, enfle démesurément la richesse publique, décuple toutes les commodités de la vie. Cet affranchissement des nécessités du travail aboutit à la pire des misères morales ; libérés du joug du travail quotidien, les hommes ne trouvent pas de meilleur emploi à leurs loisirs que de violenter la liberté des autres. Cette tyrannie d'en bas amène la tyrannie d'en haut : l'avènement d'une cinquième Rome Impériale, encore une fois et maîtresse du monde, mais qui, corrompue par la rhétorique, les excès de la beauté, de la joie de vivre, l'édonisme spirituel, ne peut, pas plus que les Romes anciennes, se soutenir contre les volontés inflexibles de l'histoire. Et voici arriver à l'horizon oriental de l'antique Europe ces « Jaunes » qui, eux, ont travaillé, pensé, vécu sévèrement, tandis que les Occidentaux jouissaient. Ils débordent sur le vieux monde comme une invasion, piétinent l'Italie, massacrent l'Europe, égorgent le Pape sur les marches de Saint-Pierre assez à temps pour qu'il ne voie pas une procession d'Indiens célébrer, sur la tombe des saints Apôtres, les rites victorieux de Brahma.

matériels, ou bien encore, qu'elle ait été, à travers les siècles, plus profondément que le reste de l'Europe, pénétrée de spiritualité — le fait est, qu'elle tente, pour se dégager aujourd'hui de cette fange de bien-être, un glorieux effort. Son idéalisme, fauché à ras de terre, rejette de la souche atavique, elle veut continuer de faire, dans toutes ses préoccupations, à l'Amour et à l'Idée, une place supérieure.

Ce culte de l'Idéal réunit, à la fin, en Italie de façon imprévue, des hommes venus des quatre coins de l'horizon et qui, selon la logique ordinaire des choses, n'auraient jamais dû se rencontrer. Il met, en face l'un de l'autre, un Verga, un Rivalta, un Croce et un Giovanni Cena; un Fogazzaro, un Pierre Giacosa et un Butti; un Gabriel d'Annunzio et un mystique comme Angelo Conti; il oblige tout artiste italien, qui se respecte, à travailler selon les clartés qu'il a reçues, au salut de la génération de son temps. Ainsi partis, les uns de la foi religieuse, les autres de la passion païenne, les autres de l'amour du peuple, les autres des inquiétudes philosophiques ou sociales, ces hommes sont liés entre eux, dans leur effort, par ce sentiment de la « spiritualité » qui les montre, non pas en station, mais en marche vers un point unique de l'horizon : c'est la route vers la cime d'où ils verront décliner le soleil d'aujourd'hui, et jaillir l'aurore pour ceux qui, demain, feront l'étape.

Cette préoccupation, de l'idéal, qui éclate dans tout le Roman Moderne en Italie, est d'une exceptionnelle noblesse. Peu importent les contradictions, les polémiques, les disparates.

Si un Poincaré — comparant l'œuvre scientifique

d'un Pasteur idéaliste à celle d'un Berthelot positiviste a pu dire : « ... Il ne s'agit pas de savoir si une hypothèse est juste, mais si elle est utile, » — combien davantage cette tolérance, cette liberté philosophique, sont-elles de mise quand il s'agit, non plus de vérités que les simples ont une tendance à croire absolues et certaines, mais de relativités, comme la littérature, la psychologie, la sociologie, la forme extérieure du sentiment religieux?

Il n'y a pas de langue, ou de littérature contemporaine, où l'on ait vu des écrivains multiplier, plus que ne l'ont fait les Romanciers Italiens, les hypothèses fécondes ; nul ne s'est appliqué plus qu'eux à dégager, de la Beauté, de la Foi, de la Science, de la Raison, les utilités supérieures qui sont l'indispensable bagage d'une génération en marche.

C'est pourquoi, l'Univers arrête aujourd'hui les yeux sur leur effort littéraire, avec une émotion d'attente où déjà perce de la gratitude.

Louveciennes, juillet 1906, — octobre 1907.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES ROMANCIERS CITÉS DANS LE VOLUME

TABLE

—

Imprimerie E. AUBIN

Ligugé (Vienne)

10

481. — Paris. — Imp. Hemmerlé et Cie. — 8-07.

